ENS LOUIS LUMIERE

7 allée du promontoire, BP 00, 93161 Noisy le Grand Cedex, France
tel : 33(0)1 48 15 40 10 fax : 33(0)1 43 05 63 44
www.ens-louis-lumiere.fr

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES ET DE RECHERCHE

Section Cinéma, promotion 2005 / 2008

25 Juin 2008

La description dans le scénario

écrire pour donner à voir

- Elie GIRARD -

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : Citerne

Directeur de mémoire : Alain Aubert
Coordinateur des mémoires : Benoît Turquety

REMERCIEMENTS

Alain Aubert
Benoît Turquety
Michel Coteret

Anne Zinn-Justin
Et tous les membres de l'atelier scénario "Pleins Feux"

Bruno Dumont
Gilbert Kelner

Et pour leurs contributions :
Dimitri Burdzelian
Alina Cicani
David Ctiborsky
Jean-Baptiste Gaillot
Benoît Mars
Jonathan Martins
Marie Oudin
Amélie Saadia
Céline Tricart

Ainsi que toute l'équipe de la PPM :
Nicolas Usaï, Amandine DeWasmes, Lisa et Annie Favreau,
Dimitri Burdzelian, David Ctiborsky, Olivier Jacquin, Claire Gothon,
Alexis Robin, Clémence Marchi, Olivier Mur, Rémy Pigeard,
Jonathan Laurent, Paul Jousselin

RESUMÉ

Avant d'écrire les premiers mots d'un scénario, tout scénariste est en droit de se demander : qu'est-ce que les passages descriptifs cherchent à faire voir ? Comment les mots s'y agencent pour créer une visualité filmique ? Au fond, quelle éthique du style doit les gouverner ?

Dans un premier temps, on tentera ici de définir l'écriture scénarico-filmique, qui cherche à atteindre une anticipation, une correspondance, une fidélité ontologique à l'art qui la génère.
Ensuite, nous étudierons les limites dans lesquelles le scénario s'enferme, à vouloir à tout prix faire voir un film virtuel à son lecteur. De là, nous dévoilerons les pistes d'autres approches possibles.

ABSTRACT

Before writing first words of a script, each screenwriter will wonder : what a descriptive paragraph seek to show ? How words could create a specific and cinematic vision ? Finally, which ethics of the style have to control the description ?

First, we try to define what is the specific style of a "visual screen writing", which have to preserve a essential fidelity to the cinema.
After, we'll see the few risks, generated by a style that wants, at any cost, shows a virtual movie for its reader. At last, we'll open few ways to different approach.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 6

PARTIE I - LA POSSIBILITE D'UNE ECRITURE SCENARICO-FILMIQUE.....13

I.1) DECRIRE L'IMAGE 14

a) Le scénario visualise 14

b) Le cadrage invisible 20

c) Spatialisation du regard 23

I.2) DECRIRE DANS LE TEMPS 26

a) Le découpage implicite 26

b) Guide de l'imaginaire / guide de la mise en scène 30

c) L'ellipse 34

d) Conjuguer 36

e) Temps de lecture / temps de visualisation 39

f) La simultanéité.....40

I.3) DECRIRE L'ACTION.....42

a) Gestion des informations 42

b) La description d'un résultat "visible" 43

c) Le scénariste et l'acteur 45

PARTIE II - INCOMPATIBILITÉS ENTRE L'ECRIT ET LE FILMÉ.....50

II.1) LES MOTS ET LE HORS-CHAMP 51

a) Une impossible équivalence.....51

b) Une solution détournée 53

II.2) IMAGES ET METAPHORES 56

a) Trois définitions d'une image 56

b) L'écriture scénarico-filmique : sans images littéraires..... 57

c) La métaphore filmique 60

II.3) L'INDIGENTE ET L'OPULENT 64

a) Les mots ne passent pas inaperçus 64

b) L'écrit bâtit sur un terrain vierge..... 67

c) L'impossible prise en charge du hasard 68

PARTIE III - UNE AUTRE VOIE POUR LES PASSAGES DESCRIPTIFS 70

III.1) RENDRE L'*ETRE-LA* DES CHOSES 71

a) Les rôles traditionnels de la description *71*

b) Robbe-Grillet décrit pour "faire exister" *73*

III.2) LE DANGER DU MIMETISME 80

III.3) VERS UNE FOCALISATION EMOTIONNELLE 84

a) L'obligatoire focalisation externe *84*

b) Focalisation d'un spectateur fictif *85*

c) Bruno Dumont : le scénario sensible *88*

CONCLUSION 92

a) L'écriture scénarico-filmique est pragmatique *92*

b) L'écriture scénarique est une maïeutique *92*

BIBLIOGRAPHIE 94

DOCUMENTS ANNEXES 97

INTRODUCTION

"Au commencement était le Verbe,
et le Verbe était auprès de Dieu
et le Verbe était Dieu"
(Jean I, 1)

L'obligatoire passage par l'écrit

Celui qui souhaite faire un film de fiction, va se retrouver, en général, devant une feuille blanche, sur laquelle "on" (l'habitude, un producteur, les codes de la profession..., etc.) lui demande de consigner par écrit un projet de cinéma. Il s'apprête à faire l'expérience d'un vide à remplir, à priori contradictoire avec la démarche cinématographique.

Et pourtant nécessaire...
La forme écrite qu'est le scénario, semble s'imposer comme un objet incontournable de la vie du film. C'est le premier élément concret, sur lequel repose en grande partie la mise en production. Certains le considèrent même comme une sorte de contrat, promesse de l'objet audio visuel à venir.

On est donc tenté d'envisager le scénario comme une étape dans le processus. L'idée est séduisante, si l'on entend par là qu'il est un premier avatar du film. Ce dernier serait un organisme qui évolue, dont le scénario est la forme originelle (la chrysalide, dit Jean-Claude Carrière [1]). Il y aurait même, sous-jacente, l'idée que c'est précisémment la traversée de langages différents qui rend la maturation possible. Comme si le mérite d'une histoire devait être éprouvé à travers différents modes de narration.
Cependant, on peut aussi trouver dangereuse cette définition du scénario comme étape, car elle tend à faire penser que le tournage n'est que la mise en œuvre filmique d'un objet préexistant sous une forme écrite. D'ailleurs, on

[1] *Histoire d'une histoire, le scénario : Jean-Claude Carrière,* document vidéo, propos recueillis par Marie-Claude Valla, prod. SF3, 1989.

critique parfois un cinéaste peu sensible aux spécificités du langage cinématographique, en disant : "il ne fait que tourner le scénario".
Dans les faits, ces deux visions sont à l'œuvre à tous les niveaux de la fabrication d'un film, et un déséquilibre entre elles conduit bien souvent à une impasse artistique.
Nous préférerons donc envisager le scénario, non pas comme une étape, mais plutôt comme un outil d'amorçage : sans fin en soi, et dont la seule légitimité est la fabrication d'un film futur.
L'idée est libératrice, car cela revient à imaginer ce texte, non plus comme un sésame, un contrat ou encore un avorton du film, mais comme un vaste réservoir d'informations, dont la bonne gestion permet l'avancée du projet film sur une route parfaitement parallèle.
En somme, il s'agit donc, dans un premier temps, de considérer le scénario comme de la communication, et rien de plus.

L'outil scénario

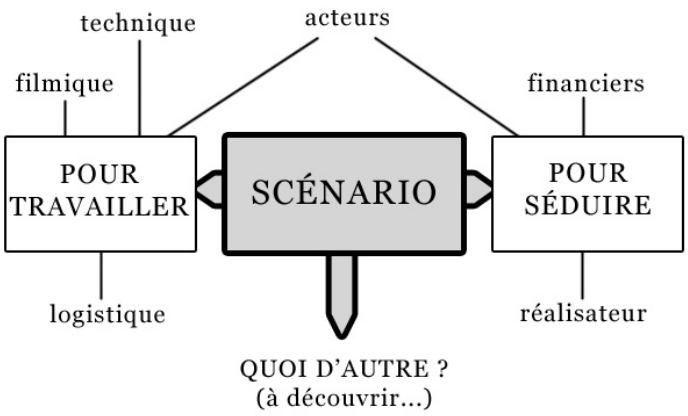
La fonction du scénario est double, et possède deux objectifs distincts.
Il est d'abord un outil déclencheur, dont le but est de séduire dès la première lecture. Il est en lien étroit avec l'argent, et doit convaincre financiers, producteurs, distributeurs, commissions, etc. Aussi, un autre type de rapport, toujours de l'ordre de la séduction, pourra s'établir avec les acteurs, ou le réalisateur... Pour tout cela, on estime habituellement que le texte devra être fluide, agréable à lire, et dessinera l'esquisse d'un film à voir (et à faire).
Mais le scénario est aussi un outil de travail, et sur toutes choses il a son "mot à dire". Il déclenche une lecture spécifique pour chacun des membres de l'équipe du film. Dès le départ, il va donc aiguiller le financement (pour élaborer un premier budget), et la logistique (le scénario mène au dépouillement [2]). Egalement, le scénario nourrit en principe les différentes équipes techniques, en décrivant lumière, couleurs, qualités des sons, type des

[2] On sait qu'il s'agit d'une opération qui consiste à étudier les scènes d'un film une par une pour en extraire et classer tous les éléments techniques et artistiques (acteurs, rôles, costumes, figuration, accessoires, véhicules, animaux, effets spéciaux). Cette tâche est réalisée par l'assistant-réalisateur.

décors, etc. Il est pour tous le document auquel on se réfère. De plus, l'écrit peut suggérer un cadrage, un découpage, des idées de mise en scène, etc., et tisse alors une relation étroite avec le langage filmique.

Pour finir, la lecture-travail faite par l'acteur est sans doute la plus intime de toutes. Ce dernier entretient avec le texte un rapport privilégié, et c'est notamment dans le scénario (et pas uniquement dans les dialogues) que le comédien puise la matière pour bâtir un personnage.

Pour combler les attentes de cette seconde série d'objectifs, le texte sera précis, riches en détails signifiants, rythmé, et dégagera une "atmosphère particulière", que chaque membre saura retranscrire selon ses compétences.



Outil de séduction, outil de travail : quel équilibre ?

Bien évidemment, les deux objectifs pris indépendamment (séduire et travailler) pourraient engendrer des objets-scénarios très différents. La manière la plus précise d'écrire un film n'étant pas forcément la plus séduisante, et vice versa. L'équilibre de la construction repose donc sur un compromis, et le scénariste devra viser quelque part entre écriture détaillée qui dépeint une atmosphère, et écriture fluide qui stigmatise les enjeux dramaturgiques. *In fine*, la lecture sera aussi utilitaire qu'agréable.

De toutes ces exigences, celui qui noircit des feuilles devra en prendre compte, s'efforçant d'y répondre par le moyen le plus fiable dont il dispose : le langage écrit. A ce stade, il paraît évident que la quête du scénario (parfois considéré comme objet littéraire) n'est pas celle d'un idéal poétique, mais d'une certaine efficacité. L' "écriture scénarique", au sens de "mise à l'écrit d'un concept dramaturgique", n'est donc pas un art.
Pourtant, la question du style est omniprésente. Le scénario doit rendre visible les passions qu'il met en jeu, et pour cela use de l'éventail de possibilités des mots : ce que nous appellerons ici, modestement, la "littérature".
A cela près qu'il doit se contraindre à respecter un ensemble de règles d'écriture (plus ou moins tacites et variables, plus ou moins respectées), induites par le médium "cinéma", et gouvernées par le principe suivant : ne pas donner à lire ce que le film ne pourrait donner à voir (ou entendre). A travers de ces "règles", se dessine donc un style scénarique propre, pratiqué plus ou moins consciemment par un certain nombre d'auteurs, que nous nommerons ici écriture scénarico-filmique.
Cet ensemble de contraintes (nous reviendrons sur elles une par une) est, idéologiquement parlant, une manière plutôt raisonnable de subordonner l'écrit au filmique dans le processus de fabrication cinématographique. On rejoint là l'idée que la littérature n'est pour le cinéma qu'un outil (de même que le dessin peut l'être à l'étape du story-board).

Précisément, l'objet de notre travail est une réévaluation de l'outil littéraire au sein du processus d'écriture scénarique, afin d'en optimiser la pleine puissance de communication. Cela pourra passer par une remise en question de certaines règles établies, ou la découverte de nouvelles. Plus généralement, c'est en quête d'une éthique du style scénarique que nous souhaitons partir.
Notons qu'un soin particulier sera pris pour ne pas considérer l'objectif "séduire" comme une sorte de prostitution du projet, par conséquent inférieur à l'objectif "travailler". Les deux ont leurs raisons d'être, qui ne seront remises en cause. C'est à la réussite de ce grand écart que l'on visera.

Pour finir, observons que chaque scénariste, des images et des situations plein la tête, mais la feuille toujours vierge, continue de se poser les questions suivantes : que donner à voir (c'est une question de quantité, de dosage, de rythme, et de sens) ? et : comment y parvenir (c'est alors une question de style) ? Répondre à ces questions esquisse en filigrane la définition d'une écriture scénarico-filmique adaptée au cinéma.

Les parties descriptives

Dans cette optique, et afin d'être le plus complet possible, on ne s'intéressera qu'à une partie du corps du scénario, qu'on appelle les descriptifs. On pourrait les définir par soustraction. Ils sont ce qui reste si l'on enlève :

- les dialogues (qui répondent aux exigences de l'outil-séduction et de l'outil-travail de manière très spécifique)
- les didascalies (version amoindrie de la description, puisqu'elles devraient se cantonnent au ton et à l'attitude d'un personnage, tout en se contraignant à la brièveté)
- les intitulés de séquences (exemple : *"1 - Appartement haussmannien – Int. soir"*), qui sont déjà un embryon de description, dont le codage est très circonscrits.
- les intitulés des personnages (c'est à dire le nom du personnage qui parle, mais aussi parfois sa qualité de "voix-off" ou "hors-champ")

Bien que la description concerne aussi le son, on centrera volontairement sur l'aspect visuel. La problématique, si elle questionne les deux aspects, n'engendreraient pas exactement les mêmes réponses dans les deux domaines. Par exemple, au cinéma, la spatialisation sonore fonctionne très différemment de la spatialisation visuelle, ce qui engendreraient des problématiques d'écriture distinctes.

Notons aussi que les descriptifs peuvent parfois être exsangues; voire inexistants. Certains scénarios ne sont en effet qu'un agencement d'intitulés de

séquences, didascalies et dialogues, très proche alors de la forme théâtrale traditionnelle (l'ancienne appellation "*continuité dialoguée*" plutôt que "*scénario*" trahit bien ce phénomène, survenu en privilégiant d'une façon trop l'extrême l'aspect "séduction" et la fluidité de lecture optimale).
Si l'histoire a parfois remis en cause leur nécessité, on peut cependant supputer qu'ils sont indispensables au scénario (vu comme déclencheur d'un film), puisqu'ils sont le principal réceptacle de la visualité.

La description au sein du réseau scénario

Les parties descriptives s'inscrivent dans un réseau plus large d'éléments scénariques, avec lesquels elles sont plus ou moins reliées. Aborder le scénario sous l'angle littéraire et stylistique (plutôt qu'une approche plus courante de la dramaturgie), va nous permettre d'aborder par le côté d'autres questions telle que la spatialisation et la temporalisation.
Bien qu'elles nous paraissent relativement détachées de la question du style, nous tâcherons de ne pas oublier les préoccupations dramaturgiques que sont l'idée, l'intrigue, le personnage, la structure du récit… Quand cela sera possible, nous observerons les effets collatéraux que la forme littéraire provoque sur elles.

S'inspirer de la littérature…

Si l'on admet la littérature en tant qu'outil, pourquoi ne pas jeter un œil du côté de ses chefs d'œuvre ? Nulle part ailleurs les questions du style y sont à l'œuvre avec plus d'exigence.
De plus, il est intéressant, dans le cadre d'une remise en question des règles d'écriture, d'approcher des textes générateur d'images, qu'aucun film n'a encore figé. En outre, la littérature fourmille d'exemples de ce qu'on appelle communément une "écriture visuelle".

Nous aurons donc un recours régulier à certaines œuvres particulières. Celle notamment d'Alain Robbe-Grillet avec *Le voyeur (1955)*, ainsi qu'*Un cœur*

simple (1877) de Gustave Flaubert. Ces dernières nous ont paru visuelles dès le premier abord, et même "filmiques" à y regarder de près. Elles sont d'époque (avant et après l'invention du cinématographe) et de style très différents, permettant donc d'ouvrir à elles seules un large éventail. Sans pour autant leur accorder une valeur exemplaire, nous reviendrons très souvent vers elles, qui feront office de point de repère.

Couramment, c'est la problématique de l'adaptation qui fait la liaison entre littérature et cinéma. Dans notre cas, l'idée est trompeuse.
En effet, l'adaptation questionne le scénario sur différents problèmes, mais celui du style n'y a rien de spécifique (a priori, le texte du scénario d'une éventuelle adaptation du *Voyage au bout de la nuit* n'a pas vocation à mimer la prose orale et incantatoire de Louis Ferdinand Céline). Pour cette raison, nous écartons volontairement la question de l'adaptation.

...tout en restant pragmatique

L'appel d'air fourni par ces œuvres d'horizons différents saura ne pas nous étourdir. Le problème doit être envisagé dans un double mouvement écriture/lecture, et le cap sur les deux objectifs (séduction – travail) tenir bon. Le scénario est un élément d'une chaîne plus vaste, aux codes et pratiques spécifiques, dont nous tiendrons compte (en ce qui concerne le système français actuel au moins). Nous puiserons nos exemples dans divers scénarios (toujours des versions "avant tournage"), ainsi que dans notre pratique personnelle (et précisémment l'écriture de la PPM).

Nous tenterons d'abord de démontrer la capacités des mots à tendre vers une écriture scénarico-filmique, avant d'aborder les points sur lesquels la recherche de cette écriture mimétique nous semble être partiellement un échec. Pour terminer, nous envisagerons la possibilité d'un scénario qui, au delà d'offrir la possibilité de voir, propose de "ressentir".

PARTIE I

-

LA POSSIBILITE d'une écriture SCENARICO-FILMIQUE

"Écrire un scénario, c'est beaucoup plus qu'écrire. En tout cas, c'est écrire autrement; avec des regards et des silences, avec des mouvements et des immobilités, avec des ensembles incroyablement complexes d'images et de sons qui peuvent avoir mille rapports entre eux (...)"
Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer [3]

[3] CARRIERE, Jean-Claude et BONITZER, Pascal, Exercice du scénario, Paris, La Fémis, 1990, p. 13.

I.1) Décrire l'image

a) Le scénario visualise

Les syntagmes d'ocularisation

Dans un scénario, les mots vont tenter de "figurer" plutôt que de "signifier". Comment le texte de scénario essaie de donner à voir à son lecteur ?

Voyons un extrait de *La vie, mode d'emploi*, de Georges Perec, qui est à certains égards un sorte de pastiche du style "scénarique" (brièveté des phrases, dépouillement, emploi du présent, absence de marque d'énonciation [4], évacuation des signes d'affectivité, etc.) :

> *La salle de bains attenant à la chambre du Docteur Dinteville. Au fond, par la porte entrouverte, on aperçoit un lit couvert d'un plaid écossais, une commode en bois noir laqué et un piano droit dont le pupitre porte une partition ouverte : une transcription des Danses de Hans Neusiedler.* [5]

Remarquons le syntagme "*on aperçoit*", qui fait ici office de signe d'ocularisation [6]. En effet, les scénarios usent très souvent de ce type de marques. "*On voit*", "*on peut voir*", "*on distingue*", "*on perçoit*", veulent faire correspondre le texte à la perspective du spectateur, et par là-même insister sur l'aspect visuel du texte (on pourrait même dire l'aspect "oculaire"). Par l'emploi du pronom indéfini et d'un verbe de perception, le texte, semble t-il, vise à commencer d'asseoir le lecteur dans le fauteuil de la salle obscure. Ainsi, la deuxième séquence de *Lost Highway* débute par :

> *Dans le noir, un homme, FRED, est assis sur un lit, fumant une cigarette. Nous voyons son dos, mais à chaque bouffée, nous apercevons son visage qui se reflète dans le miroir qui lui fait face.* [7]

---

[4] L'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue, dont l'énoncé est le résultat. Une signe d'énonciation révèle l'existence d'un énonciateur. Le pronom défini "je" est une marque d'énonciation.

[5] PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978

[6] Le concept d'ocularisation, tel qu'il est défini par François Jost dans l'*Oeil-Caméra*, caractérise la relation entre ce qui est vu sur l'image et celui qui est censé le voir. Ici entre ce qui est dans l'image et le lecteur / spectateur.

[7] LYNCH, David et GIFFORD, Barry, *Lost Highway*, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1997.

Bien que tout à fait concevables, il nous semble que ces tournures alourdissent le style (et nuisent donc à l'objectif "séduction"), et finalement ne servent en rien la recherche d'une écriture filmique.
Car le cinéma donne à voir de façon immédiate, sans chercher à "montrer". La recherche d'un style littéraire plus ou moins mimétique nous incite donc à se passer de ces syntagmes. Ou bien à les remplacer par "*il y a*", "*se trouve*", des verbes d'état, ou autres...
D'une façon générale, on peut dire que le scénario doit aussi bien décrire une image qui lui préexiste et qu'il traduit en mots (comme on décrirait un tableau en revenant d'une visite au musée), que de faire dérouler des images chez le lecteur, avec l'évidence de la progression du film. Conscient de cela, on pourrait transformer l'exemple précédemment cité :

> *Dans le noir, un homme de dos, FRED, est assis sur un lit, fumant une cigarette.*
> *A chaque bouffée, son visage se reflète dans le miroir qui lui fait face.*

Lumière, formes, couleurs

Cet élément formel acquis, on se demande avec quel matériau le scénario doit bâtir ses descriptions, édifices pouvant paraître incomplets voire superficiels devant la richesse de l'image filmique.
Pourtant, la plupart des manuels préconisent un style court, rapide, simple, et très ponctué. Au sein de ces contraintes, un bon choix de mots (notamment d'adjectifs) peut commencer à créer une ambiance visuelle.
Une image est lumière, formes et couleurs... La description pourrait donc bien être, dans un premier temps, une affaire de champ lexical. Voyons deux extraits différents à l'identité visuelle prononcée. D'abord chez Flaubert :

> *Mme Aubain, au pied de la couche qu'elle tenait dans ses bras, poussait des hoquets d'agonie. La supérieure était debout, à droite. Trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges, et le brouillard blanchissait les fenêtres. Des religieuses emportèrent Mme Aubain* [8]

[8] FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple* extrait de *Trois contes*, (première éd.1877), "Ebooks libres et gratuits" http://www.ebooksgratuits.com/, 2004, p. 25

Ensuite chez Robbe-Grillet :

> *Tandis qu'il passait le long de la haute grille de fer entourant la statue [...], il vit surgir à ses pieds, sur le trottoir aux larges dalles rectangulaires [...] l'ombre de la paysanne de pierre. Elle était déformée par la projection, méconnaissable, mais bien marquée : très foncée par rapport au reste de la surface poussiéreuse et si nette qu'il éprouva la sensation de buter contre un corps solide. Il fit un mouvement instinctif pour éviter l'obstacle.* [9]

L'élégance précise que partagent nos deux exemples, peut-elle inspirer l'auteur de scénario (malgré les écarts aux codes de la profession : temps passés, phrases longues, etc.) ? Observons pour cela les raisons qui imposent au scénario de décrire les éléments visuels (lumière, formes, et couleurs).

D'abord, on peut supposer que cela sert la lecture-séduction : l'invention d'une ambiance visuelle tend à faire exister un univers cohérent, et participe à la pré-visualisation du film à faire.

D'une certaine façon aussi, cela sert la dramaturgie. Dans un film, l'environnement des personnages résonne toujours avec l'histoire. Même, on entend souvent dire que le décor de certains films est un personnage à part entière. Ainsi, pour que New-York commence à jouer son rôle dans le scénario de *Taxi Driver*, il faut bien le décrire, comme on décrirait les vêtements et l'allure d'un personnage [10].

Enfin, cela sert la lecture-travail. Ces éléments de description sont des informations utiles pour certains participants du film (décorateur, costumier, chef-opérateur, etc.). Le choix des objets et décors du film, les mots pour les décrire, la distillation et la hiérarchisation de ces informations, sont donc les premiers piliers d'un écriture adaptée au cinéma.

---

[9] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955, p. 44

[10] Une des premières phrases du script de Paul Schrader situe d'ailleurs très bien le personnage dans son environnement : "*Travis is now drifting in and out of the New York City night life, a dark shadow among darker shadows*"

Cas particulier : La lecture-travail du chef-opérateur

Comme nos deux exemples pouvaient le laisser présager, concentrons-nous en particulier sur le rapport qu'entretient le scénario avec le directeur de la photographie. Dans son livre *Exposer une histoire* [11], Ricardo Aronovitch évoque la liste des questions auxquelles il se soumet face au texte. Parmi elles, et en résumé, figurent :

- 1. quelle est l'époque, les endroits, les latitudes, la saison ?
- 2. où vivent les personnages, dans quels quartiers ?
- 3. quel est le genre du film ?
- 4. quel est le moment et l'heure de l'action ?

Il va sans dire que cette liste est directement utilisable par tout scénariste. Connaissant l'ensemble des données, il saura mieux répondre dans le scénario, s'il le juge nécessaire, à certaines demandes du chef-opérateur.

Ensuite, Ricardo Aronovitch cite une phrase d'*Aller simple*, de Jorge Goldenberg, Roberto Sheuer et Alberto Yaccelini :

> *Le soleil sur le point de paraître au-dessus des pics rosés. Une route qui serpente sur les montagnes couvertes de pins*

Immédiatement, cela réveille en lui un problème d'exposition. *"Si la caméra pointe vers l'est"*, dit-il, "*là où le soleil se lève, nous aurons une grande différence, quasiment insurmontable, d'exposition entre le ciel (si nous voulons le maintenant rosé, avec l'effet du lever du jour) et les pins de la route*." Ricardo Aronovitch note donc que, photographiquement parlant, il va falloir faire des sacrifices parmi ce que propose le scénario.

Plus tard, le même scénario indique :

> *Bien que faible, la lumière est douloureuse. Julie se force à ouvrir les deux yeux.*

Les volets sont en principe ouverts, car le personnage un peu plus tard se penche à la fenêtre pour regarder dehors. Afin de créer une lumière "*faible et*

[11] ARONOVICH, Ricardo, *Exposer une histoire*, Paris, Editions Dujarric, 2003, p. 80 et suivantes.

douloureuse", Ricardo Aronovitch a l'idée de proposer à la mise en scène que le personnage se réveille avec les volets fermés, puis les ouvre plus tard dans la scène. Cela correspond-il à ce qu'avait imaginé les scénaristes ? Est-ce que cela modifie l'histoire ? Contre la volonté des auteurs ?

D'une part, ces deux exemples montrent le poids des responsabilités qui incombent au scénariste : une écriture scénarico-filmique se doit d'être consciente des contraintes qu'elle engendre.
D'autre part, elles rappellent l'importance au moment du scénario de suggérer sans figer : décrire les couleurs, suggérer une direction, mais ne pas "donner la position du projecteur".
Le risque serait de brider la créativité du chef-opérateur en lui coupant toute liberté d'interprétation. En ce sens, la phrase de Flaubert semble parfaite. Elle évoque des formes colorées (trois "taches rouges"), ainsi qu'un contraste (les "taches" colorés face au brouillard qui "blanchissait les fenêtres").

Le danger de l'exhaustivité

La recherche de l'exhaustivité en scénario mène à l'échec. La lecture est rendue difficile, et pire, la visualisation finit par se brouiller complètement sous le poids des détails. Voilà pourquoi, finalement, *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec (qui poursuit le même type de "débit" descriptif sur toute sa longueur) ferait un mauvais exemple de scénario.

La description de la lumière, des formes et des couleurs, (comme tout le reste), est en principe intimement reliée à l'histoire. C'est d'ailleurs très justement que Ricardo Aronovitch parle de "situations photographiques". Envisager une écriture scénarico-filmique, c'est le double mouvement suivant : 1/Proposer des situations ayant intrinsèquement un potentiel visuel (on rejoint donc des problèmes de dramaturgie). 2/Transmettre par l'écrit ces qualités.

Ce second point, où le scénario est outil de communication, pose des problèmes de gestion de l'information, autant que de style pur. Dans le texte, comment réorienter le type de richesse visuelle évoqué ci-avant ?

Lucas Belvaux, dans *Cavale*, ne se concentrant que sur le visible, condense un coup de feu en :

> *Une ombre, une flamme, un bruit, il s'écroule en travers de la porte* [12]

On le pressent, l'écriture scénarico-filmique privilégiera donc la brièveté, la concision, la simplicité...
Cependant, quand cela paraîtra nécessaire (première apparition d'un lieu, scène clé, univers visuel très marqué, résonance "picturale" du personnage avec l'image, etc.), le style du scénariste se fera plus détaillé. Dans notre extrait du *Voyeur*, la longue description de l'ombre de la statue pourrait se justifier au sein d'un scénario, dans la mesure où ce détail visuel est précisémment l'élément perturbateur de la mini-histoire qu'on veut nous raconter (et qui résonne avec le tempérament du personnage).

Ainsi, on oscillera entre ses deux pôles de précision, de l'impression fugace à la minutie détaillée, le choix de l'un ou de l'autre étant au final influencé par l'implication d'autres paramètres :

- temporels (l'exemple du coup de feu, où l'on cherche une équivalence autant visuelle que rythmique)
- dramaturgiques (création d'un suspense, intégration de détails symboliques, visualité en lien avec un personnage)
- esthétiques (évocations spécifiques d'un "style" visuel en lien avec l'histoire. C'est le style de l'écrit qui pourra suggérer une esthétique particulière, et non l'inverse).

[12] BELVAUX, Lucas, *La trilogie, Cavale*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002p.126

Pour conclure, notons que si l'évocation visuelle dans les parties descriptives, reliée aux contraintes et objectifs de l'écriture scénarique, est bien un élément de ce qui constitue une écriture scénarico-filmique, elle n'en est qu'une infime partie : celle, évidente, où l'on peint par les mots, les impressions visuelles provoquées par la photographie en mouvement.
Le médium cinéma impose néanmoins d'autres contraintes dont on doit prendre compte au sein du scénario.

b) Le cadrage invisible

Le scénariste à l'œuvre, le début d'une vision d'un film en tête,
Un des problèmes bien connus de l'écriture scénaristique pourrait se résumer ainsi : comment écrire autrement qu'en plan large ?
S'il a pu être pratiqué un temps (à un certain âge d'or des studios hollywoodiens (cf. annexe n°1), par Kurosawa ou Hitchcock (cf. annexe n°2), et bien d'autres), la rédaction par le scénariste d'un scénario très riche en indications techniques est aujourd'hui assez marginale. Ce mode d'équivalence écrit/filmé, bien qu'envisageable, diffère de l'écriture scénarico-filmique que l'on tente de définir ici, et de laquelle est bannie l'indication "GROS PLAN".
Et toutes les autres…
"DO NOT USE CAMERA ANGLES !", rappelle le manuel *Successful Scriptwriting*. [13]

En effet, il est possible, sans recourir à aucun termes techniques, de suggérer la valeur d'un plan (ou l'*échelle*, un des cinq paramètres du découpage technique [14]). C'est une part de ce qu'on appellera ici le *cadrage invisible*.

[13] COX, Kerry et WOLFF, Jùrgen, *Successful Scriptwriting*, New York, Dood-Mead, 1989, p. 15
[14] Les cinq paramètres du découpage technique au cinéma : échelle, point de vue, angulation, stratification, composition.

Ainsi, Pierre Maillot [15] transcrit deux exemples d'une même situation :

Penché sur son bureau, il écrit nerveusement
et *Sa main court nerveusement sur le papier*

La première évoquerait un plan américain, la seconde un plan rapproché, voire un gros plan. Le scénariste peut donc susciter un cadrage en exploitant les simples ressources du langage.

Dans ma PPM *Citerne*, j'ai voulu tester un parti pris de mise en scène radical, en n'utilisant que deux "valeurs" de plan distinctes : très larges en courte focale (12mm en super16), et très serrés en longue focale (50mm).
J'ai tenté de "traduire" cela dès les deux premières phrases du scénario :

Le cadran d'un chronomètre, tenu par une main crispée, indique : 00'00".
Au fond de la pièce, une silhouette avachie, celle d'UN HOMME recroquevillé sur un tabouret. Le siège semble disparaître sous la corpulence du corps.

C'est ici autant une façon de décrire (une "*main crispée*" et la lecture d'un cadran suggère un gros plan) que de choix de mots (on ne peut voir des *silhouettes* humaines qu'en plan large).

A noter qu'au tournage, on a regroupé les deux plans suggérés par le scénario en un seul (à la fois un gros plan du chronomètre et un plan large du personnage).

Plus spécifiquement, le terme de cadrage invisible serait galvaudé s'il ne s'agissait que de suggérer des échelles de plans. Une véritable exigence scénarico-filmique impose également d'écrire DANS un cadre.
Qu'est-ce que cela pourrait impliquer ?

[15] MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 13

C'est avant tout accepter que la description peut aussi suggérer une composition (un autre des paramètres du découpage technique). Que le texte, par l'image en écho qu'il provoque chez le spectateur, devienne *pictural*.
Sans le chercher explicitement, Flaubert, en écrivant…

> *La cour est en pente, la maison dans le milieu; et la mer, au loin, apparaît comme une tache grise.* [16]

…donne une bonne idée de la composition d'un plan large. (cf. en annexe n°3 les résultats d'une expérience, réalisée sans prétention).
Et Robbe-Grillet, de façon plus volontairement retorse (ne pas oublier l'influence qu'a pu avoir sur lui le cinéma), opère souvent par descriptions "*à plat*", comme si le monde était un tableau : formes… lignes… et leur agencement.
(NDLA : soulignés, les éléments sur lesquels on décide d'insister ici) :

> *L'homme s'approche alors sans hâte, se place derrière elle, reste un instant la contempler, avance la main, caresse la nuque du bout des doigts, longuement. Sont alignés sur une même oblique : la grande main, la tête blonde, la lampe à pétrole, le bord de la première assiette (du côté droit), le montant gauche de la fenêtre*

> *Mathias s'avançait au milieu du faisceau des parallèles grises, entre la ligne d'affleurement de l'eau et l'arête extérieure du parapet, vers le large – l'arête intérieure du parapet, l'angle formé par la chaussée avec la base de celui-ci, le bord de la paroi sans garde-fou – lignes horizontales et rigides, mais coupées d'embûches, qui fuyaient tout droit vers le quai.*

Ces derniers exemples révèlent deux choses, utiles pour le scénario :
D'abord, que ce type de descriptions (très spatialisées tout en étant aplanies, comme sur un tableau) ont immédiatement un rapport visuel avec la composition. Ensuite, (et encore) que l'exhaustivité finit par brouiller la visualisation (qui pourrait dessiner une image précise de cette description ?).
Une telle phrase n'aurait pas sa place dans un scénario.

---

[16] FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple,* extrait de *Trois contes,* op. cit., p. 9

Dans *Intimité*, écrit par Anne-Louis Trividic et Patrice Chéreau, on peut lire, alors que les personnages principaux, sont allongés au sol :

> *Son visage, l'œil aux aguets, au-dessus de la hanche de la femme.* [17]

Bien que cela pose assez bien le rapport d'observation entre les deux amants, il est amusant de constater que cette description précise ne donne lieu à aucun plan dans le film réalisé.

Il ne faudrait cependant pas considérer cela comme un échec. S'il est important que l'écriture filmique pose des repères visuels, validant ainsi la qualité cinégénique des scènes, en aucun cas le scénario ne décrit un hypothétique film parachevé.

Le scénario doit suggérer à son lecteur la vision d'un film potentiel. Cette vision sera certes incomplète, mais s'appuiera sur des aspects purement filmiques. La composition est un de ces aspects, que l'extrait d'*Intimité* ci-dessus n'a pas oublié.

c) Spatialisation du regard

Ce ne sont pas les signes d'ocularisation ("on voit", "nous percevons", etc.) qui suffisent à définir d'où l'on voit. Tout au plus, ils appuient lourdement sur l'aspect visuel du média cinéma, et revêtent du même coup un caractère tautologique inconfortable, comme dans l'exemple suivant :

(NDLA : soulignés, les éléments sur lesquels on décide d'insister ici) :

> *C'est la nuit, Mathilde dort, en nuisette… Une lampe à pétrole éclaire la chambre. On la voit comme si elle observée par un intrus, dissimulé dans le couloir…*[18]*:*

Ce qui doit déterminer la qualité du *point de vue* (au sens spatial du terme), c'est la description de l'image même. Ne pas dire que l'on voit, mais décrire ce que voit, d'où on le voit. C'est à dire, la distance, la hauteur et l'angle de vue.

---

[17] CHEREAU, Patrick et TRIVIDIC, Anne-Louise, *Intimité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1998, p. 71

[18] LAURANT, Guillaume, *Un long dimanche de fiançailles*, non édité, 2004

Par exemple, dire que *"l'oiseau se présentait de profil, la tête tournée vers la barrière"* [19], ou présenter un personnage *"de dos"* comme on l'a vu plus haut dans l'extrait de *Lost Highway*, commence déjà de positionner une position de regard (où plus tard le tournage y placera la caméra ?), d'une façon percutante.
Spatialiser son texte, c'est garder à l'esprit que la vue offre une perspective unique sur les éléments à sa portée. Il faudra donc trouver des "astuces stylistiques" pour *restituer* (sans le dire) des positions de caméra.
C'est par exemple le crâne d'un homme que l'on décrira s'il l'image est en plongée, et son menton en contre-plongée. A "*il marche"*, on préférera "*il s'éloigne"* ou *"se rapproche"*, ou même *"il devient petit", ...* etc.
Ce point de vue est aussi très largement défini par ce que sa position particulière lui rend invisible, caché, masqué, flou, derrière, en dessous...

Ces considérations nous permettent dans le texte de faire exister celui-là qui "*observe comme un intrus*"... et d'ailleurs, le coup d'œil jeté par Mathias, le héros du *Voyeur*, à travers une fenêtre, pourrait être celui jeté sur Mathilde dans *Un long dimanche* :

> *Les plis du rideau empêchaient de bien distinguer le mobilier, à l'intérieur. On voyait seulement ce que la lumière électrique éclairait avec intensité, au fond de la chambre : l'abat-jour tronconique de la lampe [...] et la forme plus vague d'un lit bouleversé. Debout près du lit, légèrement penchée au-dessus, une silhouette masculine levait un bras vers le plafond. 20*

Bien qu'il utilise le pronom impersonnel "on", la description de Robbe-Grillet est très "positionnée", voire "incarnée". Pour s'en convaincre, il suffit d'imaginer combien elle aurait été différente vue par un personnage à l'intérieur de la pièce.
A cause de sa rigueur, de sa précision et de l'abondance descriptive de son style, on a parfois reproché à Robbe-Grillet de tenter d'atteindre une sorte d'objectivité très prétentieuse. Ce dernier affirme quant à lui l'inverse, c'est à dire rechercher une subjectivité totale. Il ne faut pas entendre par là

---

[19] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, op. cit., p. 19
[20] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, op. cit., p. 28

" subjectivité des personnages ", mais primauté absolue accordée au point de vue localisé, avec cette croyance que la vue est le mode d'appréhension du monde le plus fidèle qui soit.

Cette même exigence semble utile au scénariste, le rapprochant d'une caractéristique inéluctable de la photographie et du cinématographe : toute image est toujours, du fait de l'appareil qui la capte, un "*point de vue sur…*"

Dans un scénario, la description vue précédemment pourrait devenir :

> *Les plis du rideau empêche de distinguer le mobilier à l'intérieur.*
> *Seul est visible ce que la lumière électrique éclairait avec intensité.*
> *Au fond de la chambre, la forme plus vague d'un lit bouleversé. Légèrement penchée au-dessus, une silhouette masculine lève un bras vers le plafond. 21*

Stanley Kubrick, cité par Norman Kagan, définit sa fascination pour le cinéma comme provenant "*la possibilité de montrer, en un bref instant, une action toute simple - un homme fauchant le blé- sous nombres d'angles différents, la possibilité de voir cette action d'une façon spéciale, impossible autrement que par le film*" [22]. Il nous rappelle ici que le cinéma est une multitude de " points de vue sur… ", ce qui complexifie nos considérations.

Le cinéma est art de montage, c'est-à-dire un agencement de point de vue. Cela implique d'intégrer au sein de l'écriture scénarico-filmique la donnée temporelle, et avec elle le rythme, le découpage, l'ellipse, etc.

---

[21] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, op. cit., p. 28

[22] KAGAN, Norman, *Le cinéma de Stanley Kubrick, Paris*, Ramsay-Poche Cinéma, 1987, p. 14

I.2) Décrire dans le temps

a) Le découpage implicite

Un agencement de regards. Découpage technique, dit-on au tournage.

La recherche d'un équivalent dans le texte pourrait s'appeler le découpage implicite. Le terme est repris à Dominique Parent-Altier [23], bien qu'elle le généralise quant à elle à l'ensemble de qu'on appellera ici écriture scénarico-filmique.

Pour résumer :

CADRAGE INVISIBLE *Découpage spatial* *= point de vue + angulation + échelle + composition + stratification*	**+**	**DECOUPAGE IMPLICITE** *Découpage temporel* *= rythme + montage*
= ECRITURE SCENARICO-FILMIQUE		

La possibilité de suggérer un découpage en plans par l'agencement des phrases peut s'opérer en partie grâce à la mise en page et la ponctuation (le point, le retour à la ligne, voire le saut d'une ligne, équivaudraient la collure). Voyons cet extrait de *Jésus de Montréal* [24] (les chiffres correspondent aux plans du film) :

> **BIBLIOTHEQUE NATIONALE. INTERIEUR. JOUR.**
> *(1) Dessins de position de crucifiés dans un livre.*
> *(2) Dans une encyclopédie moderne d'archéologie, dessin du crucifié de Jérusalem.*
> *(a) On est à la Bibliothèque nationale, à la mezzanine.*
> *(3A) Une bibliothécaire à l'allure sérieuse et pénétrée pousse un chariot chargé de livres jusqu'à la table, (3B) où Daniel travaille avec un gros crayon dans la bouche.*
> *(4) Elle se penche vers lui, met des livres sur sa table*

[23] PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, Coll. Nathan Université, 1997
[24] ARCAND, Denys. *Jésus de Montréal*, Montréal, Boréal, 1989, p. 35

La correspondance entre la segmentation des phrases et le découpage technique est ici frappante. Seule la phrase notée (a) ne concorde pas avec un plan du film. Et la phrase séparée en deux par une virgule correspond à deux cadres reliés par un panoramique (3A et 3B)

1 **2** **3A** **3B** **4**

Cela prouve que le scénariste (à fortiori s'il est lui même réalisateur) peut en quelques sorte "prévoir" son découpage, et le communiquer par l'écrit.

Néanmoins, l'exemple est commun où le tournage bouleverse complètement le découpage implicite du scénario. Ci-après un extrait d'*Un couple épatant*, de Lucas Belvaux [25], qui agence les "plans", par le simple retour à la ligne :

> *(1) C'est un super coupé Jaguar des années cinquante, une X.K.120, garée sous les arbres, à l'écart de tout.*
> *(2) Dedans, Alain parle à son dictaphone.*
> **ALAIN**
> J'ai un compte Suisse, Claire est au courant... [...]
> *(3) Le soleil descend derrière la montagne, tout déjà devient bleu.*

Le film, au final, est composé d'un plan unique sur Alain, qu'on situe à la montagne grâce aux télésièges qui circulent en arrière-plan.
On ne découvre la voiture qu'à la fin de la scène, très furtivement, par un rapide panoramique gauche.

[25] BELVAUX, Lucas, *Trilogie, Un couple épatant*, op. cit., p. 13

La recherche d'un mimétisme absolu avec le film qui reste encore à faire est œuvre de Sisyphe. Le scénario, au regard de sa place dans le processus de création, n'a pas vocation au story-board…
Pourquoi alors pratiquer le découpage implicite ?
Il nous semble que son intérêt rejoint la force sublime du montage.
Le montage, non pas considéré comme découpage consécutif des plans, mais comme tension provoquée par leur juxtaposition… Cela, les mots y accèdent, par l'enchaînement des phrases, leur "montage", pourrait-on dire.
Concrètement, cela revient à pratiquer une écriture dynamique, faite de phrases courtes, en regard les unes avec les autres, chacune trouvant sa force dans celle qui la précède, servant de tremplin d'appui à la suivante, quand ce n'est pas de repoussoir, pour soudain l'isoler, avant qu'une autre rompe l'équilibre… etc.
Bref. Un enchaînement, mais segmenté. Un film.

Sur ce modèle, Flaubert propose encore de beaux exemples, comme dans cette scène d'action où Mme Aubain se retrouve nez à nez avec un taureau au milieu d'un champ :

> *Félicité se retourna, et elle arrachait à deux mains des plaques de terre qu'elle lui jetait dans les yeux. Il baissait le mufle, secouait les cornes et tremblait de fureur en beuglant horriblement. Mme Aubain, au bout de l'herbage avec ses deux petits, cherchait éperdue comment franchir le haut-bord. Félicité reculait toujours devant le taureau, et continuellement lançait des mottes de gazon qui l'aveuglaient, tandis qu'elle criait : « Dépêchez-vous ! dépêchez-vous ! »*
>
> *Mme Aubain descendit le fossé, poussa Virginie, Paul ensuite, tomba plusieurs fois en tâchant de gravir le talus, et à force de courage y parvint.*
>
> *Le taureau avait acculé Félicité contre une claire-voie ; sa bave lui rejaillissait à la figure, une seconde de plus il l'éventrait. Elle eut le temps de se couler entre deux barreaux, et la grosse bête, toute surprise, s'arrêta.* [26]

[26] FLAUBERT, Gustave, Un cœur simple extrait de Trois contes, op. cit. p. 10

Transposée au présent, cette extrait fait un limpide et dynamique scénario de scène d'action : visible, audible, et composé d'une multitude de points de vue dégageant son aspect filmique.
(NDLA : Ici, les retours à la ligne insiste sur le découpage implicite. Notons qu'on pourrait tout à fait s'en passer)

> *Il baisse le mufle, secoue les cornes et tremble de fureur en beuglant.*
> *Mme Aubain, au bout de l'herbage avec ses deux petits, cherche éperdue comment franchir le haut-bord.*
> *Félicité recule toujours devant le taureau, et continuellement lance des mottes de gazon qui l'aveugle, tout en criant :*
>
> **FELICITE**
> *Dépêchez-vous ! dépêchez-vous !*

Voilà comment le découpage implicite s'implémente au mieux dans un idéal d'écriture scénarico-filmique, qui suggère, évoque, fait penser à, sans jamais proposer d'images figées. Pour tenter d'élever l'écriture à la puissance signifiante du montage, celle de la juxtaposition, des contrastes, des ruptures...

En annexe n°4, on pourra voir en détail une séquence de la PPM *Citerne*, à différents moments de l'évolution du film. La scène est une succession de gros plans courts (où le personnage est concentré, seul avec lui même pourrait-on dire) - rompus soudainement par un plan large (quand le téléphone sonne) – puis revenant aux gros plans (une fois qu'il a mis des boules quiès).
L'histoire elle-même suggérait un tel découpage, qui a donc été appuyé à l'écriture, détaillé au story-board, pour finalement être conservé au montage final (dans une forme un peu différente, mais répondant au même principe).
L'intérêt de cette comparaison n'est pas tant de prouver l'efficacité de la méthode jusqu'au plateau, que d'observer, à titre personnel, ce qui reste des intentions d'écriture dans le film terminé. Egalement, au stade du montage, un retour au texte a été très utile afin de ne pas égarer des intentions dramatiques primordiales, que le tournage avait gommé par l'impression de certains plans superflus. Le scénario, en tant que document écrit, est aussi la mémoire des intentions de son auteur.

b) Guide de l'imaginaire / guide de la mise en scène

"Si j'écris tous mes films, ou si je participe activement à leur écriture, ce n'est pas tant pour m'approprier le film que pour des raisons purement techniques. Le travail sur le scénario est déjà une partie de la mise en scène."
Roman Polanski [27]

Une fois évacuée l'idée d'une recherche systématique de l'analogie, le texte peut pleinement assumer pour le lecteur sa fonction de guide de l'imaginaire.

Le premier parcours à tracer, c'est celui du mouvement de "regard" virtuel du lecteur. Le texte, contrairement à l'image, ne peut embrasser une description complète (qu'elle qu'en soit l'objet) d'un coup. Il est donc contraint d'ordonner, trier, hiérarchiser.
Cette contrainte peut néanmoins devenir un avantage, si l'on admet que l'ordre même dans lequel on décrit, trace un chemin de l'imaginaire chez le lecteur : son regard virtuel. Ce dynamisme, particulier à la littérature, va, *in fine*, composer une image organisée, des images organisées.
Ainsi la description d'un paysage (objet relativement statique donc) dans *Madame Bovary,* citée par Nabokov [28] :

> *La plate campagne s'étalait à perte de vue, et les bouquets d'arbres autour des fermes faisaient, à intervalles éloignées, des taches d'un violet noir sur cette grande surface grise, qui se perdait à l'horizon dans le ton morne du ciel.*

On sent aisément une progression dans la phrase, des surprises donc des nécessités. Les bouquets sont d'arbres (et non de fleurs), qui font des tâches violettes (et non vertes), mais ce violet est en fait noir sur une surface grise (on passe en noir et blanc). L'image est vivante, propose un dynamisme en son sein même.

---

[27] TIRARD, Laurent, *Leçons de cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006
[28] NABOKOV, *Littératures 1, Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1985, p. 264

> *Son dos à lui qu'elle embrasse. Son corps un peu lourd, son ventre soudain sur lequel elle passe la main.* [29]

Dans cet extrait d'*Intimité*, la tournure est intéressante, en ce qu'elle désigne d'abord ce qui est vu, avant de décrire l'action. Par là, on est déjà plus proche de la chronologie du regard d'un spectateur que si l'on écrivait "*elle embrasse son dos*" (qui correspondrait plutôt à un panoramique de la bouche allant jusqu'à la peau).
Par ce rapprochement du lecteur au spectateur, on commence d'entrevoir un lien avec l'écriture scénarico-filmique.

C'est que ce type de dynamisme littéraire, au sein du scénario, peut prendre des atours filmiques, et ainsi créer chez le lecteur une "curiosité de voir".
Orson Welles et Herman Mankiewicz opère ainsi dès le tout début de *Citizen Kane*, par une parfaite gestion du savoir et du non savoir du lecteur.

> CHAMBRE DE KANE – INTERIEUR AUBE
>
> *Un paysage neigeux. Un incroyable paysage. D'improbables et énormes flocons de neige, une très pittoresque ferme avec un bonhomme de neige.*
>
> ***Kane*** (voix âgée)
> *Rosebud*
>
> *La camera recule pour montrer l'intégralité du décor contenant l'une de ces boules de neiges en verre vendue dans les bazars du monde entier."* [30]

Remarquons l'adéquation du scénario à la réaction souhaitée d'un futur spectateur, d'abord crédule puis découvrant peu à peu l'artificialité de la scène. C'est ce type de guidage de l'imaginaire du lecteur dont l'écriture doit rendre compte. A ce sujet, Jacqueline Viswanathan évoque la notion de rhétorique du spectateur, théorisée par Eisenstein dans une conférence sur le scénario.[31]

---

[29] CHEREAU, Patrick et TRIVIDIC, Anne-Louise, *Intimité*, op. cit., p. 78
[30] KAEL, Pauline, *The Citizen Kane Book, "The shooting Script" by Herman J. Mankiewicz and Orson Welles.* Boston, Atlantic Monthly Press Book, 1971, p. 95 (extrait traduit par nos soins)
[31] EISENSTEIN, Sergei M., *On the Composition of the Short Fiction Scenario*, Calcutta, Seagull Books and Eisenstein Cine Club, 1984, p. 35 et 42 (extraits traduits par nos soins)

Le cinéaste y compare deux versions du même scénario par des auteurs différents :

> **1) LA BANNIERE**
> *Un groupe de partisan approche d'une forêt. Des paysans d'âge moyen, des hommes plus vieux, des femmes, des enfants. Des garçons se bagarrent avec des jeunes filles.*
> *Des femmes à cheval. Quelques hommes marchant à leurs côtés, menant du bétail. Et même s'ils ne sont que simples familles fuyant leur village pris par des fascistes, ils ont l'allure de vrais partisans*
>
> **2) LE FESTIN DE SHIRMUNKA**
> *Le ciel avec ses épais et tranquilles nuages. Soudain, un sifflement et le son d'un obus provenant du milieu de la forêt.*
> *Un incompréhensible bruit métallique, et le murmure de voix agitées. Mais il n'y a que prairies et taillis d'un été calme et silencieux.*
> *Puis, plus bas, quelque chose se passe dans le village frontalier.*
> *Devant le soviet du village, on menace les habitants avec des armes.*

"*Eisenstein déclare que le second passage est de loin supérieur au premier, parce qu'il établit une sélection de plans propres à évoquer la curiosité du [*lecteur*]-spectateur. Ce qu'il ne voit pas, ce qu'il ne comprend pas est un aspect essentiel de la programmation des images. Le style même du passage, le choix des adjectifs suggère les réactions du spectateur.*" [32]
Cette rhétorique du spectateur est une mise en scène spatio-temporelle des mots, qui capte le lecteur, comme les images pourraient capter le spectateur.

C'est l'exact inverse de ce que propose le scénario d'Adolphe par exemple, qui décrit, lors de la première rencontre entre deux personnages : "*Nous assistons de loin aux présentations. Le nom de famille d'Adolphe doit rester inaudible. Ellénore salue le jeune homme sans lui marquer d'intérêt*" [33]. Cette approche conditionne la lecture-travail, en précisant d'emblée des solutions techniques

[32] VISWANATHAN, Jacqueline, *Les passages narrativo-descriptifs*, CiNéMAs, revue d'études cinématographiques, Le scénario, Vol. 2, no. 1, sous la dir. d'Esther Pelletier
[33] JACQUOT Benoît, et ROGER-LACAN, Fabrice, Extrait de *Adolphe*, Synopsis, la revue du scénario n°22, Novembre 2002.

("*le nom de famille doit rester inaudible"*), mais bride totalement l'imaginaire du lecteur à séduire…

Pour s'orienter vers cette rhétorique du spectateur, qu'on pourrait appeler guidage de l'imaginaire ou direction de lecteur, on pourra commencer par suivre le conseil souvent donné aux apprentis metteurs en scène, d'inscrire chaque séquence sous une tendance, un mot clé, une direction simple qui tient en un mot, et donne la couleur de la scène. Un principe actif, comme dans l'exemple célèbre d'Hitchcock, qui envisage une scène d'amour comme une scène de meurtre.
Ainsi, Lucas Belvaux, au début d'*Un couple épatant* [34], exprime ce principe au sein même d'une scène : Pascal vient chercher sa femme, qui a fait un malaise chez des amis. "*Ça ressemble à une libération d'otage*", écrit-il. Le mot clé ne devrait pas figurer dans le texte, mais cela nous permet de voir comment il façonne l'intégralité de la séquence (phrases courtes, ellipses, mouvements), dans le scénario comme dans le film.

> **A18 – CHEZ CECILE ET ALAIN – INT. EXT. NUIT**
>
> *Pascal emmène Agnès, elle est enveloppée dans une couverture.*
> *Ça va vite. C'est rugueux.*
> *Ça ressemble à une libération d'otage.*
> *Cécile les suit jusqu'à la voiture, la porte se referme sur Agnès.*
> *Ils sont partis.*
> *Sur le pas de la porte, Georges a suivi la fin de l'opération.*
>
> **Georges**
> *Efficace !*

Il reste un point à aborder à ce sujet. La direction du lecteur est-elle l'embryon de la mise en scène du réalisateur ? ou plutôt : doit-elle l'être ?
La question est épineuse, car elle sous-entend d'accorder une priorité à la lecture travail ou la lecture séduction.

---

[34] BELVAUX, Lucas, *Trilogie, Un couple épatant*, op. cit., p.29

L'écrit a une capacité à "représenter" qui lui est spécifique. Il est possible d'évoquer une échelle de plan, une composition de plan, un mouvement de caméra même, mais seul un découpage technique précis (ou un story-board) pourra précisémment "dicter" un type de mise en scène.
L'écriture scénarico-filmique privilégiera donc le dynamisme de la lecture-séduction, en organisant les informations qu'il délivre, de manière à provoquer chez son lecteur une impression similaire à celle d'un futur spectateur. Impression que la mise en scène retrouvera par ses moyens propres, relevant également d'une organisation des informations, et bien d'autres paramètres encore.

c) L'ellipse

L'ellipse, selon Gérard Genette [35], est une variation de la vitesse narrative. Si TR est le temps du récit, et TH le temps de l'histoire, il y a ellipse quand TR = 0 et TH = n, c'est à dire qu'une partie de l'histoire événementielle est complètement gardée sous silence dans le récit.
Si la durée d'un film n'est que très rarement égale à la durée de l'histoire (comme l'exemple de *Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda, 1962), c'est qu'on y fait un très grand nombre d'ellipses. Pour sauter un événement inintéressant, ou au contraire pour taire un événement que l'on veut garder secret (gestion de l'information).

Au scénario, l'ellipse est marquée avant tout par la mise en page et la ponctuation (retour à la ligne, changement de séquence). Dans le cadre d'une écriture filmique, transparente et agréable à lire, on évitera les "plus tard" et autre "une heure après", données ajoutées par l'auteur non filmables telles quelles.
L'ellipse rejoint la question du montage des phrases vue précédemment. C'est le contraste de la juxtaposition de deux temporalités qu'il la fera ressentir puissamment, et créera une signification.

---

[35] GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 129

La prose de Flaubert est parsemée de ces moments saisissants, où l'émotion est communiquée dans l'interstice temporel.

> *Il lui paya du cidre, du café, de la galette, un foulard, et, s'imaginant qu'elle le devinait, offrit de la reconduire. Au bord d'un champ d'avoine, il la renversa brutalement. Elle eut peur et se mit à crier. Il s'éloigna.* [36]

Ici, la simplicité de la syntaxe saute aux yeux. Le point suffit à marquer les deux ellipses de l'extrait.

A un moment où la grammaire cinématographique se contente du simple raccord "cut" (le montage moderne délaisse de plus en plus les effets optiques, les fondus au noir, ou les fondus enchaînés), il est logique que le scénario marque ses ellipses de la façon la plus discrète, s'appuyant sur le simple montage des phrases.

Voici quelques exemples issus du scénario d'*Intimité* [37], frappantes par la ressemblance (de style et de thème) qu'elles entretiennent avec l'extrait d'*Un cœur simple* vu plus haut.

Deux amants se retrouvent dans un appartement chaque semaine, pour faire l'amour, sans même connaître leurs prénoms respectifs, ni jamais se parler :

> *Maintenant, il est nu, accroupi devant elle. Allongée devant lui, elle est nue seulement de la taille aux pieds. Elle a chaud, il pourrait l'aider, cette petite chemise de coton n'est rien à enlever, elle n'y pense pas, lui non plus, il est entré en elle.*
> *Ils ont gémi en même temps.*
>
> ———————
>
> *"D'un geste brutal, Jay rapproche le sac de Claire, en sort un préservatif, l'ouvre sèchement, le fait glisser sur son sexe. Ils restent tous les deux très concentrés sur cette étape un peu misérable.*
> *Jay est de nouveau sur elle, elle étouffe. Il la pénètre sans l'embrasser ni l'enlacer. Il la baise.*
> *Elle est dehors, déjà.*

On trouve dans ces deux exemples les mêmes phrases courtes en rejet, conclusives, juste après l'ellipse ("*Ils ont gémi en même temps*", "*Elle est*

---

[36] FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple* extrait de *Trois contes*, *op. cit. p. 5*
[37] CHEREAU, Patrick et TRIVIDIC, Anne-Louise, *Intimité*, op. cit., p. 47 et 125

dehors, déjà", faisant écho au "*Il s'éloigna*" de Flaubert). Chacune donne un relief particulier à cette faille temporelle, l'emplissant d'un mystère, d'une douleur.

Suggérer une ellipse dans un scénario est assez aisé. Lui donner sens requiert un talent de narration.
Le cinéma, avec le montage, a peu à peu élaboré cette figure, qui s'est vite inscrite comme incontournable au sein de sa "grammaire". L'écriture scénarico-filmique doit avoir conscience de cette figure, pour en faire un outil narratif.
Rendre compte d'une ellipse dans un scénario, c'est la créer pour le film (dans ce cas, c'est davantage qu'une suggestion), et donc mettre en avant le potentiel cinématographique d'une scène.

d) Conjuguer

Ecrire dans le temps, c'est aussi, tout simplement, conjuguer.
Ecrire du temps, si l'on veut.
La règle dit qu'un scénario s'écrit au présent de l'indicatif. Et uniquement. Cela paraît cohérent dans notre logique d'équivalence écrit / filmé, car le temps de la projection du film, est inéluctablement le présent. Le spectacle se "déroule" sous les yeux du spectateur. Même un flash-back ne peut se voir (et donc s'écrire) qu'au présent. Ainsi, on peut dire que l'écran est assertif.

Pourtant, il n'est pas rare de trouver des formes passées dans les scénarios. D'ailleurs, dans les extraits proposés ci-avant (sans parler des extraits purement littéraire), on trouvera "*ils sont partis*" (*Un couple épatant*) et "*il est entré en elle*" (*Intimité*). Ces deux passés composés ont comme une valeur de constat : un événement vient de s'accomplir, simultanément à un autre, qu'on a préféré décrire en premier. Le passé composé permet ici d'insister sur la simultanéité de deux actions, décrites pourtant l'une après l'autre. Ce choix ne

sera pas en principe pas arbitraire, et pourra être induit par exemple pour des raisons de direction de lecteur.

Dans les exemples cités, on remarquera même, plus précisémment, qu'une action s'accomplie (sans rompre la continuité temporelle diégétique), mais sans qu'on la voit. C'est donc une manière d'évoquer un hors-champ possible, par un retour descriptif au résultat provoqué.
"*Il est entré en elle*" n'évoque pas le même plans que "*il entre en elle*"
Cet emploi d'un temps passé peut donc être une exception valable, utilisée avec parcimonie et conscience.

Mais souvent aussi, le passé sert à conforter l'ellipse *a posteriori*, et c'est alors plus discutable. Dans son *Approche du scénario*, Dominique Parent-Altier cite l'exemple suivant [38]:

> INT - COMPARTIMENT
>
> *La pluie a cessé. La tête appuyée contre la fenêtre, Bénédicte dort.*
>
> INT – COMPARTIMENT
>
> *Pendant son sommeil, le compartiment a accueilli trois autres VOYAGEURS : une FEMME mise d'une façon conventionnelle et bourgeoise. […]*

"*Pendant son sommeil, le compartiment a accueilli trois autres voyageurs*"…
Tout comme écrire "plus tard" ou notifier la date dans l'intitulé de séquence, cela nous paraît être une solution assez paresseuse, car elle ne contient aucune indication proprement filmique. Rien sur lequel le lecteur, ou le film, va pouvoir appuyer son imaginaire.
Le simple passage à une nouvelle séquence aurait suffit à notifier l'ellipse, et "*Trois nouveaux voyageurs sont dans le compartiment*" nous signifierait clairement qu'ils sont arrivés pendant son sommeil.
Le passé, dans ces conditions, est à exclure de l'écriture scénarico-filmique. A vouloir communiquer de manière plus claire, on en oublie d'inscrire la

[38] PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, Coll. Nathan Université, 1997, p. 33

séquence dans un mouvement cohérent de mise en scène (la rhétorique du spectateur évoquée plus haut). Cela aurait pu donner ceci :

> INT - COMPARTIMENT
>
> *La vitre sèche peu à peu et laisse voir le visage de Bénédicte qui s'endort, alors que le train file à travers la plate campagne de Beauce…*
>
> INT – COMPARTIMENT
>
> *Les paupières encore lourdes, Bénédicte ouvre les yeux.*
> *Gênée, elle se redresse sur son siège, surprise de découvrir trois nouveaux VOYAGEURS dans le compartiment.*

Notons enfin que l'utilisation d'autres temps passés (imparfait ou passé simple) ou autres (conditionnel, subjonctif, futur), semble incompatible avec l'écriture scénarique, car relevant d'une prise de pouvoir de l'auteur. Ils surajoutent au verbe une information infilmable, retirant ainsi au texte toute équivalence filmique.

Pour terminer, on peut cependant évoquer le cas de Bruno Dumont, dont les scénarios sont écrits entièrement au passé simple et à l'imparfait. Sans qu'il y ait dans ce geste une volonté iconoclaste, les premiers mots de *L'humanité* sont par exemple :

> *Il marchait dans le pas de calais. […] De la pâture, il franchit une clôture barbelée et gagna des labours.* [39]

Pour Bruno Dumont, c'est une manière de "*prendre du recul, d'être déjà le narrateur de l'histoire qui se déroule. Or, on peut dire que la mise en scène est une sorte de "narration". Alors, avoir déjà été le narrateur de cette même histoire est une aide précieuse sur le plateau*" [40].
C'est une pensée originale, intéressante en tant qu'exception.

---

[39] DUMONT, Bruno, *L'humanité*, 00h00 Editions, coll. Scenars, 1999, p. 7
[40] Source : Entretien réalisé avec Bruno Dumont, 22 Avril 2008.

De plus, la démarche vaut d'être signalée, car à la lecture, elle met le doigt sur une autre spécificité du cinéma. On l'a dit, le présent de l'indicatif incite à s'imaginer, le temps de la lecture, devant un film se déroulant.
Mais le passé simple, quant à lui, rappelle au lecteur que "*le cinéma, c'est la mort à l'ouvrage*", comme a dit Cocteau. Que la projection d'un film confronte inéluctablement l'histoire à sa propre disparition.
Ainsi, la lecture d'un tel scénario renvoie à sa manière à un trait ontologique du cinématographe. Ne facilitant ni la lecture-travail ni la lecture-séduction, le passé simple propose une fidélité uniquement "poétique", ce qui n'a que peu de valeur pragmatique dans le système de production cinématographique.
Notons à ce propos que les scénarios de Bruno Dumont sont systématiquement réécrits (notamment pour les passer au présent) pour l'envoi à certains producteurs / distributeurs.

e) Temps de lecture / temps de visualisation

Souvent, on explique qu'une page de scénario équivaut à une minute de film. Si l'éventuelle équivalence temporelle entre dialogue écrit et filmé est déjà fort aléatoire, le minutage des parties descriptives ne peut en aucun cas être réduit à cette équation simpliste.
L'équivalence est à chercher ailleurs, non pas dans la durée, mais le rythme. *"Il ne faut pas raconter longuement une action brève et brièvement une action longue. Le temps de lecture d'un scénario doit correspondre à peu près au temps de projection du film"* [41], explique Jean-Claude Carrière.
Faut-il accorder 3 lignes à la description d'un paysage, puis trois mots à l'assassinat d'un personnage ? ou l'inverse ? La réponse dépend de l'histoire même, et du projet de film.
Le problème du temps de lecture est en réalité très complexe, car il n'existe pas de lecteur unique (de plus, celui-ci peut lire plusieurs fois un même passage, et survoler un autre). Les articles de narratologie (qui ne sont pas spécifiquement

[41] CARRIERE, Jean-Claude et BONITZER, Pascal, *Exercice du scénario*, La fémis, 1999, p. 79

liés au scénario) sont nombreux à se pencher sur cette question, que nous ne tenterons pas de résoudre ici.

Notons simplement qu'une bonne maîtrise des effets de vitesse narrative (ellipse, sommaire [42]) alliée au juste dosage des informations (qui crée un rythme de lecture), sont de précieux outil pour le scénariste, dont le but est aussi de faire voir dans la durée.

f) La simultanéité

Un problème se pose au scénariste quand il tente de décrire deux actions qui ont lieues simultanément sur l'écran. On l'a vu plus haut, il doit hiérarchiser, réorganiser le temps en somme, en se basant sur d'autres principes (soit un événement est hors-champ, soit il décide de privilégier un certain guidage de l'imaginaire du lecteur, etc.).

Pourtant, il est parfois nécessaire d'insister sur la contemporanéité de plusieurs évènements, comme dans cet exemple de Jacques Tati, où elle est le fondement même du gag :

> *Sur la route, la petite voiture roule.*
> *Devant eux, à une vingtaine de mètres, un cheval surgit d'un portail pour traverser la route.*
> *Au même moment, les deux roues avant de la voiture passe sur un cassis et, par le choc, décrochent le pare-brise.*
> *Les roues arrière prennent le choc à leur tour et au 3e temps, la capote s'effondre sur Hulot et son compagnon.*
> *Aveuglé, Hulot n'a que le temps matériel de donner un coup de volant sur sa droite pour éviter le cheval qu'il a eu le temps d'apercevoir.*
> *La voiture entre dans le portail.* [43]

---

[42] Selon Genette, il y a *sommaire* quand TR < TH; c'est à dire qu'une partie de l'histoire événementielle est résumée dans le récit, ce qui procure un effet d'accélération. Les sommaires peuvent être de longueur variable.
L'équivalent existe au cinéma, que Christian Metz, dans sa *grande syntagmatique*, nomme la "séquence".
Celle-ci comporte des ellipses diégétiques, et n'évolue pas par continuité mais par bonds temporel successifs (sauter les moment sans intérêt). Un "classique" de ce type de séquence est la phase d'entraînement d'un sportif (ou d'une équipe), où l'on saisit différents moments de son évolution, jusqu'à son arrivée au plus haut niveau.

[43] TATI, Jacques, et MARQUET, Henri, *Les vacances de M. Hulot*, 1951. Non édité, (archives BiFi), p. 33

La séquence est complexe à rendre, car la complexité temporelle se double d'une complexité spatiale. Les scénaristes ont senti la nécessité d'ajouter des précisions temporelles (soulignées dans l'extrait).
Ce type d'ajout est la plupart du temps de forme adverbiale : *tandis que*, *au même moment*, *à l'instant où*... Ou encore, pour marquer la fin d'un instant de contemporanéité : *ensuite*, *après que*, etc. Ici, d'autres astuces sont trouvées comme "*à leur tour*" ou "*au 3e temps*".
On peut également imaginer d'utiliser le participe présent, comme dans l'exemple suivant, encore extrait des *vacances de M. Hulot* :

> *Pour serrer la main de Hulot, celui-ci lâche le menton de son élève qui bascule, n'étant plus soutenue que sous une cuisse.*

Le problème est délicat. L'écran est assertif, donc l'écriture scénarico-filmique devrait se passer des précisions "*ensuite"* ou *"après que"*. Pourtant, elle doit aussi insister sur les évènements dont il est primordial qu'ils soient simultanés. Et au sein d'un paragraphe fonctionnant ainsi, l'ellipse devient du coup plus difficile à faire sentir. Ce qui d'habitude la marquerait ne suggère alors qu'un déroulement chronologique.

L'écriture scénarico-filmique doit donc toujours partir du principe suivant : tout ce que sera décrit donnera le sentiment de se dérouler "en continuité". Les ellipses seront induites comme on l'a vu. Et la simultanéité indiquée si nécessaire uniquement. (on pourrait supprimer "*au même moment*" dans l'extrait ci-avant sans nuire à la compréhension).
A multiplier les indications temporelles, on risque de créer involontairement une rigide segmentation temporelle, sans pour autant aider le montage à trouver son propre rythme.

I.3) Décrire l'action

a) Gestion des informations

Dans son manuel de scénario[44], Michel Chion cite Alfred Hitchcock :

> *Lorsqu'on raconte une histoire au cinéma on ne devrait recourir au dialogue que lorsqu'il est impossible de faire autrement*

Si les personnages cessent de parler, cela signifie que l'histoire ne progresse qu'à travers le langage cinématographique d'une part (le sens produit par la "grammaire" audio-visuelle), et par les événements se déroulant à l'image d'autre part, c'est à dire l'action.

Le terme regroupe une multitude d'événements possibles, tous plus ou moins complexes, que le cinéma prend en charge avec une certaine insolence : il lui suffit de les mettre en œuvre devant la caméra.

Pour le scénariste, l'entreprise est nettement plus ardue.

Ecrire une scène de bataille, par exemple, requiert un certain nombre de détails (les positions relatives des soldats, les explosions alentours, les tranchées en obstacles, etc.). Pourtant, on sait que le détail ralentit l'action, et tue le dynamisme.

Dosage et sélection sont donc les maître-mots, quand on commence à décrire "ce qui se passe...". Voici un parfait contre-exemple dans *Le voyeur*, où Robbe-Grillet décrit malicieusement, et avec moults détails, une action très simple :

> *De la main droite, il prend entre le pouce et l'index le papier protecteur fixé à la partie supérieure du carton ; tenant ce papier par son angle inférieur droit, il le soulève et le fait pivoter autour de sa charnière, jusqu'à ce que la position verticale soit dépassée. Puis il lâche le papier, qui, toujours tenu en haut du carton par un de ses bords, continue librement son mouvement de rotation vers l'arrière, finissant ainsi par occuper une position voisine de la verticale, quoique légèrement gauchie par la raideur naturelle de la feuille.[...]* [45]

Pour voir et ressentir cette courte scène, il faudra au lecteur une concentration particulière, absolument incompatible avec la lecture de scénario.

---

[44] CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Cahiers du cinéma, 1998, p81

[45] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955, p. 252

b) La description d'un résultat "visible"

Parce que la plupart des films filment des comédiens en mouvement, nous nous limiterons pour la suite de notre analyse au rapport entre le style descriptif et l'action, en limitant la définition de celle-ci à "ce que fait l'acteur". A ce sujet, Stanley Kubrick, autre grand *visualisateur*, ajoute :

> *Les scénaristes ont trop tendance à imaginer une scène en termes de langage, ne se rendant pas compte que la plus grande force dont ils disposent, c'est précisément l'ambiance et l'impression qu'ils peuvent provoquer dans le public par le truchement de l'acteur. Ils ont tendance à traiter l'acteur à contre cœur [...] au lieu de comprendre qu'il est dans tous les sens du terme leur médium.*

L'acteur est véritablement un outil d'expression du film, qui déborde largement des dialogues qu'il prend en charge. D'ailleurs, il n'est pas rare au tournage que l'on supprime une réplique, constatant qu'un geste ou une expression de l'acteur la remplace avec davantage d'impact (ce qui est sans doute la preuve d'un manque visuel de la part des scénaristes).
C'est en ce sens que l'acteur est un médium (un passeur d'information).
Incarnation dont le scénariste doit pourtant se passer... Toute sa difficulté étant de suffisamment bien *visualiser* pour répartir les données entre le dialogue et les descriptifs des actions.

Seulement, alors que le réalisateur s'attèle à la direction d'acteur (mise en orbite du comédien et de ses talents autour d'une intention dramatique), le scénariste quant à lui ne peut décrire qu'un résultat visible.
Si un personnage est heureux, ce sera "*il empoigne à la taille une chaise et se met à danser"*, car en principe, on s'interdira d'écrire "*il est content*" [46]. En effet, inscrire des notations psychologiques dans un scénario est une forme de fausse piste. L'étape du tournage demanderait à juste titre : comment le sait-on (qu'il est en colère) ? et cherchera à s'en instruire dans le scénario.

---

[46] BAILLON, André, *Textyles*, revue des lettres belges de langue française, Textyles-éditions, 1989, p. 142. Cet exemple y est en fait donné aux écrivains, et non aux scénaristes : "*Un homme reçoit une bonne nouvelle. Vous écrirez :* il est content. *Je veux bien le croire, mais je ne le vois pas. Vous précisez* il empoigne à la taille un chaise et se met à danser. *A la bonne heure! Je le vois, mon esprit joyeux danse avec lui*".

Nous reviendrons sur ce point en partie III.3, car bannir les notations psychologiques est davantage qu'une simple règle, et nous semble constituer un véritable grand écart entre l'écrit et le filmé.

On peut considérer cette obligation de ne décrire que le résultat comme étant bénéfique, car elle recoupe un des principes de dramatisation scénaristique, qui consiste à transformer en actes concrets les émotions des personnages. Cela sert le dynamisme, la compréhension, et l'identification.
Comment alors suggérer un sentiment par la description d'un geste ? Cette "*ambiance et impression que [les acteurs] peuvent provoquer*" semble souvent irréductible à quelques mots.

Voyons le cas particulier de Jacques Tati, où le geste est très souvent fondateur de la scène et de sa drôlerie.

> *Toujours courant, Hulot réapparaît derrière la rangée de cabines et fait se retourner la dame qui le voit disparaître à toutes jambes.*
> *Dans sa fuite, Hulot croise une baigneuse qui ramasse un ballon avec une attitude chorégraphique peu en rapport avec son embonpoint…*
> *Elle se plante devant son mari et lui lance le ballon…*
> *… qu'il laisse passer sans le voir, distrait par le jeu de Martine qui, debout au bord de l'eau, tapote les vaguelettes du bout de ses orteils avant d'entrer dans l'eau.* [47]

D'abord, relevons que Tati décrit étonnamment peu son décor, et lire un de ses scénarios permet de se rendre compte à quel point le personnage est sa préoccupation première.
Ici, le mot est au service de l'action (chaque verbe est en lien avec l'action ou la vue), et ses conséquences directes. Les choses ne "sont" pas, ni même ne "semble être". On les décrit que parce qu'elles "agissent".
Le scénario dirige avec habileté l'imaginaire de son lecteur, en liant les actions par des rapports de cause/conséquence ("*fait retourner la dame*"), de regards ("*distrait par le jeu de Martine*") ou de mouvements ("*lui lance la ballon qu'il*

[47] TATI, Jacques, et MARQUET, Henri, *Les vacances de M. Hulot*, 1951. Non édité, (archives BiFi), p. 19

laisse passer sans voir"). Il évite ainsi la segmentation dans sa description d'évènements simultanées. Et l'unité de la scène parfaitement restituée (qui se traduit souvent ici par une unité de plan).
C'est bien la sobriété du style, et le dynamisme des enchaînements, qui permet de rendre clair ce genre de scène assez complexes, avec actions en chaîne ou simultanées, différentes "strates actionnelles", et évènements qui se répondent.

c) Le scénariste et l'acteur

La problématique qui lie l'acteur (sans doute le collaborateur le plus proche du texte) avec le scénariste, est complexe. Nous ne ferons donc ici que des propositions...

Tout comme il guide le lecteur, le spectateur, et le réalisateur, le scénario a une certaine marge de manœuvre avec l'acteur. C'est un travail très délicat, entre :
- suggestion... (mais la description d'un geste résultant est souvent en deçà de l'émotion qui l'a suscité)
- et frustration. (l'indication d'un geste peut figer le personnage, et brider ainsi la créativité de l'acteur. Critiques souvent émises de la part des comédiens envers les scénarios).
Les scénaristes avancent dans ce contexte, ce qui pourrait être la cause de cette "*tendance à traiter l'acteur à contre-cœur*".

En réalité, il nous semble qu'il existe un autre espace de communication entre le texte et le comédien, qui pourrait bien s'apparenter à une direction d'acteur. Un espace qui permettrait, discrètement mais de façon convaincante, de poursuive la caractérisation du personnage dans ses actions tangibles, tout en évitant les écueils évoqués précédemment.
Cet espace, nous l'appellerons le commentaire dramatique. On en trouve des exemples dans de nombreux scénarios, les plus percutants d'entre eux sonnant comme les indications de jeu qu'un réalisateur donne à un comédien :

Exemple 1 : *Un couple épatant* (Lucas Belvaux) [48]

> **PASCAL**
> *Oui*
> **CECILE**
> *Cécile Coste à l'appareil. Agnès ne se sent pas bien et…*
> **PASCAL**
> *J'arrive tout de suite*
>
> *C'est un homme de décision !*

Là, c'est simplement une indication, équivalente à une didascalie, mais laissant ouverte l'interprétation en terme de jeu. (ce que n'aurait pas produit : "*PASCAL (ton sec et décidé)*". Il reste au lecteur à s'imaginer comment parle et agit un homme de décision (et à l'acteur après lui), mais en tout cas, voilà que Pascal commence à s'incarner. Notons au passage que cela caractérise un personnage encore très peu vu à ce moment là de l'intrigue.

Exemple 2 : *Intimité* (Patrice Chéreau et Anne-Louise Trividic) [49]

> *Jay, en face d'elle, est pâle.*
> *Ça fait peut-être une éternité qu'ils ne se sont pas vus.*

Là, le commentaire demande explicitement aux acteurs de prendre en charge une ellipse temporelle. C'est donc à la fois une mission qu'on leur confie, en même temps qu'une indication de jeu pour le dialogue à venir. Au final, cela sert la cohérence de la scène.

Exemple 3 : *Femme fatale* (Brian de Palma) [50]

> *NICOLAS est sur le balcon et regarde à travers un objectif qui semble braquer sur elle.*
> *Mais c'est pas vrai ! Elle devient complètement parano ou est-ce que tout le monde sur cette terre la regarde ?*

---

[48] BELVAUX, Lucas, *Trilogie, Un couple épatant*, op. cit., p. 27
[49] CHEREAU, Patrick et TRIVIDIC, Anne-Louise, *Intimité*, op. cit., p. 175
[50] DE PALMA, Brian, Extrait de *Femme fatale*, Synopsis, la revue du scénario n°19, Août 2002.

Ici, c'est un peu les pensées du personnage qui sont transcrites en commentaire. C'est beaucoup plus fluide qu'une indication du type "*elle se demande si elle ne devient pas parano…*". Ce discours indirect libre, à la fois pensée du personnage et commentaire de l'auteur fournit matière au comédien tout en dynamisant le texte (création d'une tension : tout le monde l'observe).

Tous ces exemples interrogent directement les problèmes de style dans les descriptions. En effet, ces commentaires sont des interventions directes de l'auteur, venant rompre la fluidité narrative, sans proposer aucune équivalence filmique. Ils ne sont que littérature, mais offrent de véritables tremplins pour les acteurs.
C'est pourquoi l'on pourrait considérer ce commentaire dramatique comme une exception au règles développées ci-avant. En dehors du film et de sa diégèse, un espace de liberté en somme, permis s'il évoque des indications de jeu au service de l'histoire, efficace s'il reste rare et revêt une fonction supplémentaire (présentation du personnage, rupture rythmique, effet dramatique, etc.).
S'il s'en tient à ces propositions, il nous semble que ce type de commentaire pourra être un "succédané" d'incarnation pour la lecture-séduction. Et un bon outil en ce qui concerne la lecture-travail de l'acteur (ce qui est généralement fait à l'oral, lors de lectures de préparation).

On l'a vu, une écriture scénarico-filmique semble possible. Son style est simple, clair, aux phrases courtes, privilégiant les champs lexicaux immédiatement visuel ou sonore, et fournissant un support de travail précis pour les futurs collaborateurs. Elle incarne une conscience aiguë du média cinéma, se traduisant par le cadrage invisible, le découpage implicite et la suggestion d'un regard-caméra spatialisé. Subtilement, l'ensemble de ces paramètres créent un mouvement de mise en scène visuelle, dès le stade du scénario.

On voit bien ici que l'écriture scénaristique déborde largement de la dramaturgie théâtrale.

Ce travail très rigoureusement architecturé saura néanmoins se plier à quelques exceptions utiles (un certain type de commentaire dramatique, une utilisation spécifique du passé composé pour évoquer le hors-champ…), et s'adapter au style personnel de chacun. C'est que le texte, malgré les contraintes, ne doit pas être anti-poétique.
Puisque le film-papillon use de ses charmes, la chrysalide ne se privera pas totalement d'attraits.

C'est la méconnaissance des spécificités d'une écriture scénarico-filmique qui conduit nombre de scénario vers des impasses cinématographiques (verbes d'ocularisation, utilisation abusive du passé et de la première personne du pluriel…) et des manies stylistiques injustifiées (phrases nominales, surabondance des points de suspension…).
Ce qui a pour résultat de propager l'idée erronée que le scénario serait (et devrait être) un genre *aride*, *stérile*, *servile*, *frustrant*, *laid*, *mortifère*…

C'est avec la volonté de s'extraire de cette sclérose que nos exemples proviennent en partie de la littérature. S'ils ne sont pas directement "utilisables" en tant que modèles de scénarios, ils permettent d'ouvrir la réflexion, d'évoquer un possible. Il suffira de se laisser prendre par les images qu'ils suscitent, puis de se pencher sur le texte, afin d'en percer le mécanisme de suggestion.
Car il y a toujours un schéma derrière l'œuvre, et comme le scénario ne tend pas vers la perfection d'un absolu littéraire original (il n'a pas de fin en soi), l'emprunt de procédés stylistique étranger peut lui être bénéfique.

Ainsi, Flaubert, lu en scénariste et cinéaste, peut inspirer par son art de la coupe. Coupe de l'espace : dynamisme. Coupe du temps : ellipses. Il nous

rappelle que le cinéma aussi raconte entre les collures, dans les interstices… La simplicité du langage n'y est jamais l'entrave d'une progression, générant habilement un mouvement imaginaire, un montage par contraste.
Les descriptions de Robbe-Grillet ont toujours un point de vue. Tout y est saisi par le regard et l'ouie… les mots comme récépissé d'une capture audio-visuelle. Aussi (nous y reviendrons), Robbe-Grillet parvient par les mots à rendre l'existence des choses, qualité de reproduction qui fonde en grande partie la fascination qu'exerce le cinématographe.
Ce ne sont que deux exemples parmi mille autre possible. Chacun saura faire confiance à ses propres inspirateurs, comprenant ainsi que rapprocher le style "littéraire" de l'objet scénario (qu'on dit a tort dénué de "style" d'ailleurs) n'est une d'améliorer *in fine* son potentiel de communication.

On l'a vu, l'acteur, parce qu'il est un corps incontrôlable, une pulsion irréductible, pose des embûches à l'application froide de notre méthode.
Il est l'incarnation d'une intériorité, le vecteur d'une émotion… et pourtant, cela on ne peut pas le transcrire directement (l'émotion n'est pas filmable).
Il y a ainsi plusieurs incompatibilités entre l'écrit et le cinéma, qui demeurent après avoir établi les codes d'une écriture scénarico-filmique.
On tentera maintenant d'aborder celles qui nous semble les plus frustrantes pour l'auteur devant sa feuille blanche, celles qui donnent parfois à penser au scénariste qu'il vise à un impossible grand écart.

PARTIE II

-

INCOMPATIBILITÉS entre l'ECRIT et le FILMÉ

"Le scénario est une écriture de passage, de transition et du fait même de son effacement, de son humilité, la plus difficile de toutes les écritures connues.
Car elle doit sans cesse se méfier d'elle-même, de ses excès, du mirage littérature, échapper au charme des phrases, à la séduction des mots. "
Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer [51]

[51] CARRIERE, Jean-Claude et BONITZER, Pascal, Exercice du scénario, Paris, La fémis, 1990, p. 14

II.1) Les mots et le hors-champ

On a cité précédemment les cinq paramètres du découpage technique : point de vue, échelle, angulation, stratification, composition. On aurait pu en rajouter un sixième, tellement il est prégnant dans la construction du langage cinématographique : le hors-champ.
Depuis longtemps, les cinéastes ont compris que ce qui n'est pas capté par la caméra (parce qu'hors du cadre, parce que caché dans le cadre, ou parce que derrière la caméra) joue un rôle prépondérant dans la narration.

a) Une impossible équivalence

On pourrait dire que le hors-champ est au cinéma ce que la négation est à la syntaxe verbale. Ce que l'on nie dans une phrase ou relègue au hors-champ dans un cadre, existe malgré tout, et joue dans cette position un rôle particulier. Ainsi, écrire :

> *Aucun aileron de requin ne dépasse de la mer d'huile.*

n'a pas le même poids dramatique que :

> *Rien à l'horizon. C'est une mer d'huile.*

Ce qui est nié est révélé avec force par l'acte même de dire.
Quant au hors-champ cinématographique, il est parfois révélé (ou plutôt suggéré) par l'acte même de cadrer (et de ne pas cadrer). Ce qui fait dire à André Bazin que "*le cadre est un cache*".

Pour autant, rendre le hors-champ dans le scénario ne se résout pas par la négation. Car l'écran lui, ne nie rien.
Tout y *est là*, tout existe irrémédiablement, avec plus ou moins d'impact sur ce qui est donné à voir. Le cinéma a un peu la place du Dieu de la phrase de Voltaire [52] : "*Dieu ne peut faire les contradictoires; cela est vrai, parce que ce*

[52] VOLTAIRE, *Mél. litt. au Père Tournemine*, 1735

n'est pas un pouvoir de faire ce qui est absurde, c'est au contraire une négation de pouvoir". Voilà pourquoi le texte du scénario ne doit jamais utiliser la négation.

La négation est sémantique. Le hors-champ est d'abord spatial.
Le scénario, en terme d'espace, n'a pas la possibilité d'un hors-champ. Quoiqu'il décrive, ce sera toujours "dans la page".
La profession a apporté une réponse (un code), qui concerne le son des dialogues, où l'on utilise habituellement l'intitulé **NOM DU PERSONNAGE** (*OFF*), qui vient de l'anglais "off-screen".
En ce qui concerne les descriptions visuelles, l'indication "(off)" aurait quelque chose d'évidemment aberrant. La solution n'est pas à chercher en terme de mise en page.

Alors comment reproduire à l'écrit cette sensation étrange que le monde dans le cadre est sans bord véritable ?
- Quand le cadre est centrifuge et appelle le hors-champ (par un regard par exemple), écrire que "*Jacques regarde intensément vers un ailleurs où quelque chose est à l'œuvre*"... n'a que très peu de puissance d'évocation.
- Quand au contraire c'est le hors-champ qui agit sur l'image cadrée, écrire par exemple que "*le monstre projette sur le sol une ombre inquiétante*", nous fait perdre tout le potentiel d'effroi mystérieux de l'image, car les mots identifient trop clairement la menace.
- Comme on l'a déjà vu plus haut, une certaine utilisation du passé composé peut parfois suggérer le hors-champ, en décrivant le résultat d'une action survenue pendant que la caméra filmait ailleurs. Cela implique que l'on puisse observer la modification d'un élément (donc, qu'on l'ait déjà vu), et ne permet de faire jouer le hors-champ qu'à posteriori (on fait un constat).
"*Il est entré en elle*" (*Intimité*, voir p.35) constatait ainsi la pénétration que la caméra, pudiquement, n'a pas filmé.

b) Une solution détournée

Ces exemples, bancals, montrent bien le souci auquel les scénaristes sont confrontés constamment, comme W. Hill et D. Giler avec le film *Alien* [53].

En effet, nombreuses séquences de la saga sont basées sur la présence d'un ou plusieurs monstres hors-champ. Au moment de l'extrait qui suit, le spectateur n'a "rencontré" d'Alien que sous la forme d'une petite créature rampante, environ de la taille de Jones (le chat du vaisseau spatial), mais extrêmement agressive. Le lieutenant Ripley et son équipe sont à la recherche d'un spécimen échappé… qu'ils parviennent à localiser grâce à un détecteur de mouvement…

RIPLEY

Il est à cinq mètres

Parker et Bret s'emparent du filet.
Ripley a la matraque dans une main, le détecteur dans l'autre.
Elle se déplace avec précaution.
Presque accroupie, prête à bondir en arrière.
La matraque dépliée, Ripley jette constamment des coups d'œil vers le détecteur.
L'appareil la conduit jusqu'à un compartiment étroit dans la cloison.
Des gouttes de transpiration coulent sur son visage.
Elle pose le détecteur sur le côté…
Agrandit la matraque, saisit la poignée du sas….
L'ouvre d'un coup sec.
Et coince la matraque électrique à l'intérieur.
Un hurlement strident.
Puis un petit animal bondit hors du casier.
Yeux exorbités, griffes étincelantes.
Instinctivement, ils jettent le filet sur lui.

Agacés, ils rouvrent le piège et relâchent la proie…
Qui s'avère être le chat.
Ce dernier s'enfuit en sifflant et crachant

On peut distinguer deux types de hors-champ dans la séquence.

D'abord celui du vaisseau, alors qu'ils progressent selon les indications du détecteur (notons l'action du hors-champ sur le champ par l'intermédiaire du

[53] SCOTT, Ridley, *Alien*, Etats-Unis, 1979, Scénario : Walter Hill et David Gilet, d'après une idée de Dan O'Bannon. Scénario non édité.

signal de localisation) : coins sombres, couloirs, amas métalliques, bruits qui résonnent. Et ensuite, un hors-champ dans le cadre, caché derrière la porte du casier, qui agit comme un masque.

L'extrait est particulièrement intéressant, car il indique la seule voie praticable pour suggérer le hors-champ dans le scénario. Une voie qui est un chemin détourné.
Les scénaristes ici ont choisi de décrire les actions avec une grande précision ("*matraque dans une main, le détecteur dans l'autre*"), faisant souvent des contre-point descriptifs ("*des gouttes de transpiration coulent sur son visage*"), qui semblent assez gratuits, et ralentissent l'action.
On remarque cependant que par là, ils font durer au maximum la lecture, et parviennent à installer une tension dans chaque geste anodin.
De plus, la résolution (surprise) de la séquence est retenue au maximum, quitte à dilater complètement la temporalité (après l'ouverture du casier, il y a six phrases avant de comprendre qu'ils poursuivaient en fait le chat, soit un tiers de la séquence, alors que le film résout cela en moins d'une seconde).
En créant cette courte phase de suspense, le scénario tente d'établir le même type de tension qu'exerce la séquence filmée, mais en la décalant dans le temps. (le suspense du film est à son apogée AVANT l'ouverture de la porte).

Ce n'est donc pas une équivalence visuelle ou temporelle qui est recherchée, mais une équivalence dramatique. C'est la mise en scène qui saura s'appuyer sur les moyens supplémentaire et spécifiques dont elle dispose (jeu avec le hors-champ entre autres) pour retrouver cette même ambiance inquiétante.

Bien que brillamment menée (notamment parce qu'il s'appuie au maximum sur des éléments existants, dont le fameux détecteur de mouvement), le suspense de la scène peut paraître, à la lecture, assez arbitraire. En effet, dans ce type de séquence, la menace ne peut planer sur le scénario comme elle plane

quasi-immédiatement sur le film (notamment grâce à la bande son entêtante, qui appelle un hors-champ sombre et métallique).

Pour conclure, disons que devant l'incapacité du texte à produire l'abstraction du hors-champ, le scénariste préfèrera sagement baisser les armes du mimétisme, et intensifier les éléments présents.

Il crée ainsi une béquille pour intensifier la lecture, tout en ménageant pour la mise en scène la possibilité de s'appuyer sur ce qui n'est pas vu.

II.2) Images et métaphores

"Il n'est rien de plus difficile à ménager en ce temps-ci que les métaphores ; pour peu qu'on se donne carrière, on va dans l'excès, et on se trouve tout étonné de se voir enlacé misérablement dans le phébus de la vieille cour."
Pierre BAYLE [54]

De même que le cinéma possède le hors-champ, l'écrit possède ses spécificités propres au langage. Le discours imagé est l'une de celles-ci, particularisme éminemment littéraire, poétique si l'on veut, glorifié ou méprisé selon les époques et courants artistiques.
Le scénario peut-il, dans le cadre d'une écriture filmique, y avoir recours ? Ou doit-il se priver d'une des atouts de la littérature, sous prétexte qu'il est subordonné au cinéma ?

a) Trois définitions d'une image

Tout d'abord, afin d'éviter les confusions, il convient de distinguer trois types d'images. Les premières sont aux sources du film, dans l'esprit de son créateur. Ce sont les images mentales, qui préexistent à l'écriture elle-même... Ici, acceptons l'idée (sans doute incomplète) que le travail du scénariste consiste à se créer des images mentales (un embryon de film ?), qu'il s'efforcera ensuite de transcrire par l'écrit. Notons bien que ces images mentales sont en mouvement, le cerveau étant capable de représentations dynamiques.
Ensuite, un des espoirs du scénariste est de retrouver ses images mentales, *in fine* sur l'écran, dans ce qu'on appellera ici les images filmiques.
Potentiellement, cet espoir se concrétise par une communication limpide avec l'ensemble des participants du film (les *fabricants* des ces images filmiques : réalisateur, chef opérateur, comédiens, décorateur, maquilleur, etc.), communication dont le scénario écrit est un des principaux outils.

[54] BAYLE, Pierre, *Lettre à Minutoli,* 2 mai 1673.

Pour schématiser, on dira que le scénario évoque au lecteur une nouvelle image mentale, qu'il s'efforcera lui-même de mettre en œuvre selon les responsabilités qui lui incombent.

Pour parvenir à cela, son auteur pourrait bien sentir le besoin de recourir à un dernier type d'image, spécifique au langage écrit : les images littéraires (terme générique englobant la comparaison [55], métaphore [56]).

On imagine volontiers qu'être un écrivain visuel, c'est *raconter par les images*. Pourtant, l'ambiguïté d'une telle assertion apparaît d'emblée. Un écrivain visuel... est-ce quelqu'un qui use d'un langage imagé (c'est à dire parsemé de comparaisons et métaphores) ? ou bien quelqu'un qui visualise son récit en images mentales percutantes, et nous le retranscrit par l'écrit avec brio ?

On est tenté de répondre positivement à ces deux questions. La seconde est même une définition possible du métier de scénariste, pour peu que ces *images mentales* aient intrinsèquement (ou acquièrent) des qualités *filmiques*.

Mais l'écriture scénaristique peut-elle être *fleurie* d'images littéraires ? Cela entre t-il dans le cadre des règles d'écriture filmique ?

b) L'écriture scénarico-filmique : sans images littéraires

A prime abord, celles-ci semblent être une manière efficace de créer des images mentales chez le lecteur. On peut dire que les métaphores et les comparaisons "font voir". Dire par exemple qu'un personnage *déambule dans*

---

[55] LA COMPARAISON rapproche deux éléments comportant une caractéristique commune, une analogie (le terme comparé et le terme comparant), à l'aide d'un mot comparatif (comme, pareil à, semblable à, il semble etc.). "*Son regard est pareil au regard des statues"* (Paul Verlaine).

[56] LA METAPHORE est une comparaison sans terme comparatif. Elle est dite *in praesentia* quand le comparant et le comparé sont présents dans l'énoncé. "*Je me suis baigné dans le poème de la mer" (Arthur Rimbaud)*. Elle est *in absentia*, quand le comparé n'est pas manifesté directement ("*Ce toit tranquille, où marchent les colombes*" (Paul Valéry) ("*toit tranquille*" = la mer, terme comparé implicite, et "*colombes*" = les voiles des bateaux, terme comparé implicite.

Dans sa conception plus ancienne et plus "large", la métaphore est une figure du Discours, par laquelle on transporte un mot de son sens propre et naturel dans un autre sens. Les *flots courroucés*, les *vents déchaînés*, les *feux de l'amour*, les *racines du mal*, la *source des chagrins*, *etc.* (FERAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788)

la pièce comme un cosmonaute[57] permet au lecteur de se forger une idée sur sa démarche (une idée universelle ?).

Mais les images littéraires ne sont pas filmiques. D'une part, on ne peut les "mettre en œuvre" de façon équivalente devant la caméra (pourquoi parler de *cosmonaute*, alors que sur le plateau, point de scaphandre ?). Le langage cinématographique s'exprime sans métaphore. S'il compare, c'est au montage, par le rapprochement de deux plans (et alors, nous l'avons vu, la façon la plus efficace de le rendre, c'est le montage des phrases).
D'autre part, les images littéraires n'appartiennent pas à un style conçu pour rendre l'existence, l'*être-là* des choses, comme dit Robbe-Grillet. Elles appellent un ailleurs, une lecture au second degré, quand le cinéma n'est qu'une machine à capter un réel.
A propos de la métaphore, Robbe-Grillet propose d'ailleurs quelques vues théoriques, en adéquation avec les exigences *filmiques*.

"*La métaphore [...] n'est jamais une figure innocente*"[58], explique t-il. L'affirmation est directement valable pour le scénario, car alors la tentation de l'analogie se charge d'un danger réel : écrire ce qu'on ne pourra pas montrer. Pour Robbe-Grillet, la grande quantité de figures analogiques[59] parsemant la littérature révèle "*tout un système métaphysique*" et la hauteur d'une montagne qualifiée de "*majestueuse", "prend, qu'on le veuille ou non, une valeur morale*"[60].

> *Retrouver dans le ciel la forme d'un cheval, cela peut encore relever de la simple description. [...] Mais parler du «*galop*» d'un nuage, ou de sa «*crinière échevelée*», ce n'est déjà plus tout à fait innocent. Car, si un nuage (ou une vague, ou une colline) possède une crinière, si plus loin la crinière d'un étalon «*lance des flèches*», si la flèche..., etc., le lecteur de telles images sortira de*

[57] Dans certaines versions de ma PPM, *Citerne*, j'ai souvent été tenté de décrire ainsi la démarche de mon personnage principal Henri.
[58] ROBBE GRILLET, Alain, "Nature, humanisme, tragédie" dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 48
[59] FIGURES ANALOGIQUES (rhétorique) : catégorie contenant comparaison, métaphore, personnification, allégorie et symbole (notons que ces trois dernières n'ont que peu de chance de "tenter" les scénaristes).
[60] ROBBE GRILLET, Alain, *ibid.*, p. 49

> *l'univers des formes pour se trouver plongé dans un univers de significations. Entre la vague et le cheval, il sera invité à concevoir une profondeur indivise : fougue, fierté, puissance, sauvagerie... L'idée d'une nature mène infailliblement à celle d'une nature commune à toutes choses, c'est-à-dire* supérieure. *L'idée d'une intériorité conduit toujours à celle d'un dépassement.* [61]

Et cette "*profondeur indivise*", cette "*nature supérieure*", le film aura bien des difficultés à la retrouver. Ou alors par une voie tout à fait différente et originale, dans lequel le scénario, s'il parle en métaphore, ne lui aura été d'aucune aide.
Voilà les raison pour lesquelles les images littéraires sont épineuses, et le scénario se doit de les refuser. L'extrême rigueur nous emmènera même plus loin, en bannissant les expressions "toute faites" reposant sur des métaphores entrées dans le langage courant (métaphores usées et images clichés). Ainsi, son sang qui *ne fit qu'un tour*, le fait de *changer son fusil d'épaule*, la neige qui *recouvre la terre de son blanc manteau, etc.* sont autant de tournures, qui, à y regarder de près, n'apporteront pas grand chose de concrètement visuel à un scénario.

Les conclusions de Robbe-Grillet étant toute personnelle, on peut ne pas y adhérer. Mais elles ont le mérite d'élever la question du style en principe.
Et même, pour paraphraser Jean-Luc Godard, on pourrait dire que la *tournure d'une phrase est toujours une affaire de morale*.
Cela vaut aussi pour le scénario, dont chacune des lectures a une importance capitale, et qui pages après pages dessine les contours d'un film à venir. C'est en vertu de cette véritable "éthique du style", que le scénariste préférera aux images littéraire le mode d'écriture scénarico-filmique, qui transcende lui aussi la syntaxe tout en emportant les mots vers quelque chose de filmable.

---

[61] ROBBE GRILLET, Alain, *ibid.*, p. 52

c) La métaphore filmique

Et pourtant… parfois… Ecrire qu' "*un torrent de personnes descend la colline*" donne immédiatement l'impression de voir cette colline de loin, avec la foule et sa progression.
En effet, une telle phrase dans un scénario suggère un plan très large, qui rend liquide la masse des gens (ce qui pourra être en résonance directe avec l'histoire). La métaphore est donc ici au service du cadrage invisible, et ajoute un éventuel argument dramaturgique à sa nécessité.

Allons plus loin…

> *Ils marchent dans la plaine déserte, comprimés sous un océan de sang*

Ce langage est très imagé. L'auteur de cette phrase devrait-il clarifier sa pensée ? Pourtant, la métaphore en est la raison même.
Ce scénariste a la volonté de suggérer qu'*une menace plane sur les personnages* (c'est donc une idée dramatique); et de plus, il a une solution visuelle pour la rendre (un plan large où les personnages sont minuscules, un coucher de soleil très rougeoyant qui prend les deux tiers de la partie haute du cadre).
Comment transmettre cette idée, le plus efficacement possible ?
"*Un ciel rouge*" n'aurait pas le caractère de menace escompté, et la comparaison "*un coucher de soleil ayant des airs de menace*" manquerait de visualité. Le choix des mots évoque un certain type de rouge, qui saura rendre le lecteur (et le spectateur) légèrement inquiet.
Egalement, la métaphore anthropomorphique "*comprimés sous*", qui induit la composition du plan, ne pourrait être remplacée par "*au dessus d'eux, le ciel*", évidence parfaitement inutile. Quant à "*un océan de sang*", les termes les plus contestables de la phrase, ils tentent d'évoquer une surface vaste, suggérant ainsi le plan large, ainsi qu'un aspect liquide, donnant un caractère pictural et presque abstrait à l'image. "*Un vaste ciel sanglant*" serait sans doute équivalent…

La métaphore est donc la raison d'être de la phrase, qui lui confère sa visualité. Et surtout, plus qu'une image mentale vague, c'est directement une image filmique qu'elle permet de décrire (composée, cadrée, soumise à la perspective d'un point de vue, etc.)

L'exemple est ici volontairement extrême et sans doute absolument inutile au sein d'un scénario complet (où chaque phrase prend sens par le contexte et la situation dans lesquels elle se trouve). Cependant, il met le doigt sur un conflit possible entre la rigueur stylistique du scénario et les possibilité de l'écriture visuelle. La réponse catégorique du "manuel" (refus des images littéraires, car on ne peut les filmer) possède sa limite propre.
Bien sûr, il ne s'agit pas de transformer les scénarios en prose rimbaldienne, mais s'interdire toute figure analogique est parfois se priver d'une certaine efficacité et précision. La métaphore et la comparaison, au service d'une écriture scénarico-filmique (avec les exigences qu'on a vu : cadrage invisible, découpage implicite, rhétorique du spectateur, etc.), peuvent être des leviers pour l'imaginaire du spectateur. La condition est qu'une image mentale propre à devenir un film préexiste à l'image littéraire, et que cette dernière s'y subordonne.
Et que la littérature devienne l'outil puissant du scénario.

d) La métaphore comme commentaire dramatique

Pourtant, on trouve, dans de nombreux scénarios, des comparaisons qui semble totalement détachées de la grammaire cinématographique.
Elles sont parfois, comme on l'a évoqué plus haut à propos de ma PPM *Citerne*, une manière d'évoquer une attitude, un geste, une démarche :

> *HENRI entre dans la pièce, avec dans chaque bras un pack de douze bouteilles d'eau minérale. HENRI se meut très lentement, avec des gestes de cosmonaute.* [62]

[62] Extrait de la version n°1 de ma PPM, *Citerne*.

Peut-on valider cette utilisation de la métaphore, en disant qu'elle sert l'acteur dans sa lecture-travail ? peuvent-elles équivaloir à l'exception que l'on a nommé plus haut *commentaire dramatique* ?
Il est complexe de trancher. On notera pour l'instant, à travers quelques exemples, que c'est un pari qui n'est pas toujours gagnant.

> *Mr Eddy ouvre violemment la portière de la T-Bird et en tire le conducteur – tremblant et hurlant – comme une poupée de son.* [63]

Dans cet extrait de *Lost Highway*, on peut se demander l'intérêt de cette comparaison assez surprenante, qui finalement ne trouve aucun écho dans le film. Le conducteur y est en effet filmé de loin, furtivement, et son attitude passe quasiment inaperçue.

> *Elle les suit, suante, les cheveux en bataille, soufflant comme un cachalot, consciente et malheureuse d'être la disgrâce même !*

A la première lecture, on peut considérer cette phrase du scénario de *A ma sœur*[64] comme une direction d'acteur un peu trop appuyée. On sent que le scénario nous livre le sentiment complexe d'un personnage, alors que la mise en scène n'insistera que sur sa solitude (un long plan très large, très loin du personnage, cf. capture 1 ci-dessous). Le scénario narre donc autre chose que ce dont le film se rend finalement capable. C'est la triste conséquence d'un

[63] GIFFORD, Barry et LYNCH, David, *Lost Highway*, op. cit., p.63
[64] BREILLAT, Catherine, *A ma sœur*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2001, p. 58

style d'écriture non filmique (le texte y oublie qu'il doit être, au tournage, la rampe d'accès vers une suite de plans).
Cependant, ici, l'idée visuelle du cachalot reste ancrée, et ressort un peu plus tard, pour donner lieu à un plan assez marquant. D'une certaine façon, la métaphore devient alors filmique (cf. capture 2 ci-dessous)

Si un éventuel espace de liberté pour la métaphore en tant que commentaire dramatique est possible, on y doit redoubler de vigilance. En effet, la plupart de celles-ci risquent de passer inaperçues, ou ne rien déclencher pour le lecteur et l'équipe de tournage.
Ce type de commentaire peut être utile… d'autant plus qu'il sera rare. Et d'autant plus qu'il aura une fonction supplémentaire (rythmique, visuelle, etc.).

Pour conclure, rappelons que si l'on cherche ce type de voie un peu marginale (et il en existe sans doute d'efficaces qui ne sont pas explorées), on doit prendre soin de ne pas tomber dans le lyrisme gratuit des images littéraires (c'est le sens de la citation de Carrière et Bonitzer citée en préambule de cette partie). Elles doivent avoir un objectif filmique précis (voire plusieurs), et être le plus efficace moyen (voire le seul) d'y parvenir.

II.3) L'indigente et l'opulent

"Une image vaut mille mots"
Confucius

Les zones de discorde, entre le monde du discours et celui des images en mouvement, est vaste.
C'est qu'il semble y avoir, au départ, une mésentente fondamentale, qui interroge même la raison d'être du document scénario (plutôt qu'un story-board, ou scénarimage).

La littérature communique dans l'indigence. Chaque mot apporte du sens.
Le cinéma dans l'opulence. Chaque détails y est au milieu d'une foule d'autres.
Voilà en substance la cause de la dissension, dont l'écriture filmique tente d'être le médiateur, refondant la matière même des mots pour les adapter au cinéma.
Mais comment donc, alors que le cinéma est un l'art du foisonnement, le scénario en arrive t-il a être cette forme littéraire si simple et épurée, pour ne pas dire dépouillée ? Il y a, de ce point de vue, comme un constat d'échec apparent de la littérature au sein du scénario.

a) Les mots ne passent pas inaperçus

Chaque mot apporte du sens. Aucun ne passe inaperçu.
Le scénario doit décrire les éléments qui ont de l'importance. Et pourtant, parfois, il serait utile pour l'intrigue de laisser un doute, de décrire furtivement, sans vraiment décrire. Mais dès qu'un détail est nommé par les mots, il acquiert une sorte de caractère inéluctable, se fige sans équivoque. On est alors tenté de le noyer dans les méandres d'une longue description… mais aussitôt un autre commandement nous rattrape : le style du scénario doit être bref et concis.

Ces questionnements ont des répercussions sur la pratique concrète de l'écriture. Ainsi, sur le forum Internet d'une communauté de scénariste [65], on rejoint ces préoccupations par le biais d'un problème drôle et banal : comment nommer un personnage déguisé ?

Détaillons : Fernand est déjà apparu dans plusieurs scènes, où on l'a décrit, puis nommé. Au beau milieu d'une séquence, il débarque, intégralement déguisé, pour sauver son ami François des griffes d'un terrible ennemi.

Ni François ni son ennemi ne le reconnaissent. (et le spectateur non plus)

Comment doit-on le nommer ?

La première réponse donnée par un internaute est la suivante : on le nomme Fernand dans les descriptions (et dialogues), tout en précisant qu'il n'est pas reconnaissable, car cela est préférable pour les producteurs.

Cela donnerait : "*un homme vêtu d'une cagoule et d'une combinaison se cache derrière le véhicule en stationnement. C'est Fernand. On ne le reconnaît pas car ses yeux et sa bouche sont les seules parties visibles de son visage*".

Puis une seconde réponse est proposée, radicalement opposée : en cas de déguisement, si le spectateur ne connaît pas l'identité du déguisé, il est plus simple de le nommer différemment. "*Un homme cagoulé se cache derrière le véhicule en stationnement*", jusqu'à ce qu'on écrive *"Il enlève sa cagoule. C'est Fernand ! Aussitôt, celui-ci se met à défaire les liens de François… etc.* "

Le paradoxe des réponses proposées vient d'une appréhension floue de la double lecture travail – séduction. La réponse 1 tente de simplifier le dépouillement de l'assistant réalisateur (travail), et la compréhension de la séquence (séduction mal contrôlée, entraîne infantilisation du lecteur). C'est donc le résultat d'une sorte d'autocensure qui prive la scène de son suspense.

La réponse 2 tente quant à elle de séduire un lecteur un peu attentif, en s'efforçant de lui faire voir un morceau de film par la simple lecture.

Dans le cadre d'une écriture scénarico-filmique, on ira donc plutôt vers cette solution.

---

[65] http://forumpub.ugs-online.org/

Mais le problème s'amplifie si l'on veut suggérer que le personnage masqué pourrait bien être Fernand, mais que rien ne permet d'en être certain.
Insinuer ce type de doute paraît complexe, et à moins que l'intrigue nous offre auparavant des éléments suffisamment ambigus sur lesquels nous appuyer (des jumeaux par exemple), le texte risque de manquer l'équivoque.
La tentation est donc grande de passer par le commentaire non filmique.

> *Un homme masqué, qui est peut-être Fernand, se cache derrière la voiture*
> **ou même :**
> *Un homme masqué se cache derrière la voiture. Et si c'était Fernand…*
> *Non. Sans doute pas, les yeux que laissent entrevoir sa cagoule sont trop sombres et agressifs. Il avance vers la maison avec vivacité.*
> *Fernand est-il si agile ? peut-être…*

Malgré tous nos efforts, on continue de voir à quel points les mots ne passent pas inaperçus. Dès que Fernand est nommé, ce n'est plus le doute qu'on introduit chez le lecteur, mais la suspicion. Ce dernier sentira qu'on le trompe.
Pourtant, dans le film, la démarche, la peau qu'on aperçoit par les ouvertures de la cagoule, le plissement des lèvres, etc. tout ces éléments joueront pleinement leurs rôles d'indices, ou de faux indices, tout en laissant le rapprochement entre les deux personnages au libre arbitre du spectateur.
La mise en scène pourrait même être partiellement fondé là-dessus.

Cet exemple, quotidien dans le travail d'écriture de scénario, montre bien qu'à tout moment la lecture-séduction risque d'être gâchée, quand bien même la séquence, cinématographiquement parlant, offre des qualités indéniables.
On entrevoit là les limites absolues d'une écriture fondée sur le mimétisme… entre deux médiums qui parfois s'oppose.
C'est sans doute ce gouffre qui hante Robbe-Grillet, manipulateur du détail descriptif, et futur cinéaste, quand il écrit ceci :

> *[Avec l'image cinématographique], les détails superflus se trouveraient par force remis à leur place, le pépin de pomme sur le plancher ne risquant plus d'envahir tout le décor où la scène se déroule* [66]

---

[66] ROBBE –GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui"*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.125

b) L'écrit bâtit sur un terrain vierge

L'écrit n'a de contraintes que dans la langue et la grammaire, seuls outils de sa mise en œuvre. Cela acquis, celui qui écrit choisit chacun des mots, qu'il pose sur une page au départ blanche. On peut dire que la littérature communique dans l'indigence, et bâtit sur un terrain vierge.

Pour la construction dramaturgique, cela signifie que le scénariste doit tout inventer, contrairement à l'étape du tournage, où l'on peut s'inspirer d'une proposition de geste d'un acteur, s'appuyer sur un élément de décor, etc.
S'il en découle l'importance de la recherche documentaire avant la rédaction (ce n'est pas notre sujet), c'est aussi une préoccupation au moment d'écrire. Alors que le film n'a pas de problème à rendre tangible ce qu'il filme (sauf effets spéciaux, tout est d'abord placé, physiquement, devant la caméra), le scénario devra parfois rivaliser d'ingéniosité pour crédibiliser le monde dont il parle, le faire exister (nous reviendrons sur cette idée en IIIe partie), et à fortiori donner sens à ses fondations, son décor.
La remarque faite par Jacques Parsi à propos de *Mean Streets* (Scorsese, 1973), illustre bien ce grand écart :

> *C'est l'image qui permet [...] de maintenir, à chaque photogramme, les personnages dans le milieu des immigrés italiens de New York. Les bondieuseries sur les murs, les types physiques, les modes vestimentaires, les inscriptions, les accents, tout maintient constamment présent ce contexte latin en plein cœur de New York. On ne peut l'oublier à aucun moment. Chaque scène, chaque séquence [...] est pétrie de cette italianité, alors que la phrase du narrateur littéraire ne saurait l'être.*

De même, la phrase du scénario ne saurait l'être.
Cette limite des mots, on pourrait penser qu'elle est inéluctable et s'efforcer de l'oublier au plus vite... Il faut pourtant la garder à l'esprit, car les films doivent continuer à contenir des détails discrets mais capitaux, des toiles de fond prégnante, ces choses indescriptibles... et pour cela, le scénario doit leur ménager la place (leur faire confiance ?).

c) L'impossible prise en charge du hasard

Le filmé a des contraintes de langages lui aussi, auxquelles se surajoutent la foule des contingences, dues au fait qu'il capte un "morceau" de réel.
Le cinéaste ne choisit pas ses signes parmi une liste préexistante, et sa page (son cadre) n'est pas préalablement vierge. Ce qui nous fait dire que le cinéma communique dans l'opulence, voire le trop-plein.
Au cours de l'histoire, les films ont parfois voulu (et su) tirer profit des contingences, de ce hasard (on pense par exemple à Jean-Luc Godard, à Nobushiro Suwa, Hou Hsiao-Hsien, ou encore l'expérience de *The Direktor*[67] de Lars Von Trier). Pour certains, le scénario devient presque superficiel.

Puisqu'en effet, ce hasard est à proprement parlé indescriptible, puisqu'on ne le connaît pas, on ne peut l'anticiper. Si Arnaud Desplechin écrit différentes versions de chacune de ses scènes (depuis son dernier film, *Conte de Noël*), composant ainsi un scénario arborescent laissant ouvert de nombreuses possibilités, il n'en est pas moins contraint, chaque matin du tournage, de choisir une des versions (et rien qu'une).
Le scénario, du fait de son statut d'outil, doit savoir. Il ne peut pas être hésitant. Indécis, il perd son statut de guide.
Ainsi, Olivier Lorelle, scénariste et réalisateur, explique :

> *Quand j'écris, je suis dans la maîtrise, quand je réalise je retrouve l'imprévisible.*
> *Quand j'écris, je cherche la rigueur, quand je réalise je suis en quête de vie…* [68]

Ecrire un scénario, c'est être dans la maîtrise de quoi ?
Et si cette rigueur, comme on commence à le penser, était le choix de ne pas tout dire ? D'être le despote d'un domaine dont on trace les limites, mais à l'intérieur d'un plus vaste royaume ?

---

[67] Lars Von Trier y use du procédé particulier d'Automavision. Il s'agit, explique le cinéaste, d' "*un procédé cinématographique de prise de vue (et de son) développé dans l'intention de réduire l'influence humaine sur l'oeuvre en convoquant l'arbitraire, pour obtenir une surface dépourvue d'idéologie, et détachée des habitudes pratiques et esthétiques.*" En fait, un ordinateur agit de façon aléatoire et limité sur certains paramètres de la prise du vue (angulation, focale, diaphragme, etc.)
[68] *La gazette des scénaristes n°32, Le scénario : œuvre ou outil ?,* Olivier LORELLE, p. 52

Puisque la recherche de l'exhaustivité est une impasse en scénario (on l'a vu avec Robbe-Grillet), puisque le spectateur lui-même ne percevra pas l'entière richesse des vingt-cinq images par secondes, puisqu'à tout décrire l'on risque d'abîmer l'inspiration de ses collaborateurs, puisque le tournage érodera le texte sur les parois de la concrétude, le scénario doit focaliser, c'est à dire réduire son champ d'exploration, c'est à dire sélectionner ses informations.
Savoir que le scénario ne doit pas tout décrire, ni même essayer, est une évidence. Au delà, ce qui imprégner le travail d'écriture, c'est la nécessité de laisser l'espace vital à l'épanouissement des hasards bénéfiques.
Tout en gardant à l'esprit que ce qui est laissé à l'improvisation tombera plus facilement dans le cliché.
Retour de la contrainte. Le scénariste est un équilibriste.

Admettre que le scénario ne peut pas tout inventer, c'est admettre que le tournage est aussi là pour découvrir.
En somme, l'écriture scénarico-filmique serait aussi : ne pas décrire.
L'admettre au sein même du texte, c'est à dire guider sans être péremptoire, c'est croire au cinématographe, en l'acte de capter des existences, c'est passer l'arrosoir à ses lecteurs-collaborateurs. Eux verseront l'eau sur les graines.
Finalement, le grand écart se pose là : le scénario choisit des mots à coller sur une page blanche (il se rapproche ainsi de l'art pictural), alors que le tournage du film tente d'élaguer dans la multitude des possibles, pour cerner des principes forts (il se rapproche alors de la sculpture). L'agilité du scénario, c'est justement de savoir rappeler ces "principes forts", et seulement ceux-là.
Christophe Honoré, autre réalisateur et scénariste (qui écrit ses propres films mais aussi pour d'autres cinéastes), de conclure :

> *Le scénario n'est pas un objet solide, pas un objet réel, ce sont des notes romanesques de réflexion, un plan de récit, l'élaboration d'une langue. C'est une matière fluctuante qui doit conserver son caractère d'inachèvement.* [69]

[69] *La gazette des scénaristes n°32, Le scénario : œuvre ou outil ?,* Christophe Honoré, p. 52

PARTIE III

-

UNE AUTRE VOIE pour les PASSAGES DESCRIPTIFS

"J'ai pendant 2 ans présidé la commission d'aide à l'écriture et à la réécriture du CNC [...]. A chaque fois qu'on a entre les mains un texte qui proposait autre chose que l'intérêt de l'histoire de Pierre, Paul ou Jacques et dont l'écriture nous disait la singularité du projet, on y a porté une grande attention.
Je pense que dans l'écriture, il y a la promesse d'un film."
Patrick Sobelman [70]

[70] *La gazette des scénaristes n°32, Le scénario : œuvre ou outil ?,* Patrick Sobelman, p. 63

III.1) Rendre l'*être-là* des choses

Un des défauts d'une écriture filmique, même idéale, est de se projeter très en avant, et tenter de décrire un film, certes virtuel, mais fini.
Il nous semble qu'à vouloir décrire ce qui se passe sur l'écran plutôt que ce qui se passe devant la caméra, on court-circuite un peu le tournage avec toutes ses vertus, là où les choses existent enfin, pour un bref moment.
Rappelons ce qui a été dit en introduction : le scénario n'est pas un avatar du film, mais un tremplin. En cela, il se doit d'anticiper toute la chaîne (tournage, montage, diffusion), mais sa mission principale est de préparer le tournage.
En tant qu'outil de travail, il décrira les éléments précis à mettre en œuvre, selon l'importance dramatique qu'il leur accorde. En tant qu'outil de séduction, nous avons dit jusque là qu'il tentera de faire "voir un film" à son lecteur.
Ajoutons ici, qu'il tentera de faire "exister un monde à filmer".

La voie que nous voulons explorer ne remet pas en cause l'écriture scénarico-filmique déjà définie (fondé sur un certain mimétisme), mais cherche une tendance qui pourrait s'y surajouter.
Repenser les objectifs de la description, et ainsi rénover notre éthique du style.

a) Les rôles traditionnels de la description

Il nous semble que le scénario s'inspire de deux tendances descriptives.
D'abord, celle du théâtre, où de la façon la plus minimaliste possible, est décrit le décor, et ce qui sera indispensable à l'action. Le théâtre semble avoir toujours fonctionné plus ou moins sur ce mode, avec plus ou moins de précisions selon les époques et les auteurs.

> ***Le songe d'une nuit d'été*, William Shakespeare (vers 1595)**
> **Acte I, Sc. 1**
> *La grande salle du palais de Thésée.*
> *Une estrade avec deux trônes*
>
> ***Le sauvage*, Anton Tchekhov (1889)**
> **Acte Premier**
> *Un jardin dans la propriété de Jeltoukhine. Une maison avec une terrasse; devant la maison, sur une pelouse, deux tables sont dressées, l'une pour le déjeuner, l'autre, plus petite, pour les hors-d'œuvre*
>
> ***Rhinocéros*, Eugène Ionesco (1959)**
> **Acte Premier**
> *Une place dans une petite ville de province. Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Au rez-de-chaussée, la devanture d'une épicerie. On y entre par une porte vitrée qui surmonte deux ou trois marches. Au dessus de la devanture est écrit en caractère très lisible le mot : "Epicerie", [...]*

Notons que si le premier extrait est purement fonctionnel, le second tente de faire sens symboliquement, et le troisième vise à décrire un "univers social".

Dans la littérature du XIXe siècle (avec notamment Hugo, Balzac, Maupassant), la description d'un lieu pose non seulement le décor, mais tente presque systématiquement de produire un sens symbolique, ou de caractériser ses personnages. En somme, la description y est le préparatif de la fiction.
Comme dans ce passage des *Misérables*, où l'embrasement de la nature annonce l'amour naissant de Cosette :

> *Les arbres s'étaient baissés vers les ronces, les ronces étaient montées vers les arbres, la plante avait grimpé, la branche avait fléchi, ce qui rampe sur la terre avait été trouver ce qui s'épanouit dans l'air, ce qui flotte au vent s'était penché vers ce qui se traîne dans la mousse ; troncs, rameaux, feuilles, fibres, touffes, vrilles, sarments, épines, s'étaient mêlés, traversés, mariés, confondus.* [71]

Ici, c'est la langage qui produit un sens, et non l'impact de la chose décrite. (il y a peu de chance qu'un badaud, se promenant dans le jardin de la rue Plumet,

[71] HUGO, Victor, *Les misérables*, 1862, Paris, réed. Gallimard, coll. La pléiade, p. 609

tire aucune conclusion du fait que "*ce qui rampe sur la terre avait été trouver ce qui s'épanouit dans l'air*").

Le scénario prend couramment à ces deux tendances.
L'une, utilitaire (décrire le lieu de l'action, les vêtements du personnage pour le caractériser, etc.). L'autre, symbolique. Comme par exemple au début d'*Un couple épatant*, de Lucas Belvaux :

> *Il traverse un quartier chic à l 'écart de la ville, avec de grosses villas posées sur des pelouses et qu'aucune clôture ne sépare, on est entre gens du même monde* [72]

On est alors dans l'interprétation de l'objet décrit (notons que le commentaire "*entre gens du même monde*" n'est que la sur-interprétation de ce qu'a déjà suggéré "*aucune clôture ne sépare*"). Tout reste à inventer par le tournage pour retrouver ce sens, car la description n'y a pas d'équivalence directe en termes filmiques.
Ces deux tendances, exclusivement littéraires, il nous semble que le scénario pourrait s'en abstenir.

b) Robbe-Grillet décrit pour "faire exister"

> *"Chez Robbe-Grillet, l'objet a la même capacité d'étalement qu'un portrait balzacien sans en avoir pour autant la nécessité psychologique".*
> Roland Barthes [73]

C'est dans ce cadre que Robbe-Grillet, qui traite la description d'une manière tout à fait opposée, peut intéresser l'auteur de scénario, en fournissant des réponses stylistiques cohérentes pour de décrire ce qui sera devant la caméra.

Dès les années 50, celui qu'on appellera le "pape du nouveau roman", développe l'ambitieux projet d'ouvrir une voie nouvelle pour le roman. Dans ce cadre, il note que la description, telle qu'elle est faite depuis Madame de la

---

[72] BELVAUX, Lucas, *Trilogie, Un couple épatant*, op. cit., p. 17
[73] BARTHES, Roland, "Littérature objective" dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 30

Fayette, a une volonté constante de "signifier" par la représentation même des choses. "*Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable*" [74]

L'ambition de Robbe-Grillet est donc de décrire les objets de façon à les débarrasser du cortège de leurs significations secondes (métaphysiques, transcendantales, psychologiques, morales, etc.). C'est avec cette intention qu'il bannit par exemple de ses romans "*la chaise inoccupée qui n'est plus qu'une absence ou une attente, la main qui se pose sur l'épaule une marque de sympathie, les barreaux sur la fenêtre l'impossibilité de sortir*" avec la conviction que "*la surface des choses n'est pas le masque de leur cœur",* et que d'ailleurs, de cœur les choses n'ont pas, comme de sens il est important de ne pas leur attribuer. Plus tard, Barthes dira de lui qu' "*il purifie les choses du sens indu que les hommes sans cesse déposent en elle"* [75].

On pourrait se demander de quelle culte obscur Robbe-Grillet se fait l'inquisiteur en balayant toute une tradition littéraire fondée sur le réalisme psychologique et l'étude des passions (tradition qui envahit le scénario, comme elle envahit le cinéma).
A y regarder de près, ce geste destructeur est commandé par une ambition plutôt saine, qui peut même paraître naïve, et qu'on pourrait ironiquement qualifier de "naturaliste". La conviction de Robbe-Grillet, finalement, c'est qu'assigner un sens à une chose, c'est dans le même temps retirer sa part de vitalité au monde qui l'accueille. La littérature, selon lui, continue de fonctionner sur le mode balzacien, et c'est une des causes de sa sclérose. La principale bataille que l'écrivain va donc livrer dans ses romans consiste à rendre par l'écriture la faculté d'*être-là* des choses, un concept qui est la pierre angulaire de son œuvre.

---

[74] ROBBE-GRILLET, Alain, "Une voie pour le roman futur", *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 18
[75] BARTHES, Roland, "Le point sur Robbe-Grillet" dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 199

> *[Les objets] n'ont qu'une seule qualité sérieuse, évidente, c'est d'être là [...] On avait cru en venir à bout en leur assignant un sens, et tout l'art du roman [...] semblait voué à cette tâche. Mais ce n'était là que simplification illusoire; et loin de s'en trouver plus clair, plus proche, le monde y a seulement perdu peu à peu toute vie. Puisque c'est avant tout dans sa présence que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte 76*

Comment ce projet, qui sera à l'œuvre de façon particulièrement évidente dans ses premiers romans (*Les Gommes* (1953), *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959)) est concrètement pris en charge par la littérature ?

La réponse se trouve bien sûr dans les descriptions, abondantes, minutieuses, ordonnées voire maniaques, qui constituent le corps et la majeure partie des romans de Robbe-Grillet. C'est par une accumulation de détails, une inspection patiente de l'objet, que ce dernier finit par lui faire baisser les armes du sens, pour le saisir entier par la vue. Pour en juger, voici une description tirée du *Voyeur*, comme on en trouve de nombreuses le long du roman :

> *La porte, qu'il avait trouvée entrebâillée, se referma d'elle-même doucement dès qu'il l'eut lâchée. Venant du grand soleil, il ne distingua plus rien. Il voyait, dans son dos (et orientée non pas vers lui mais dans le sens opposé), la vitrine de la quincaillerie. Il remarqua, sur la gauche, une écumoire en tôle émaillée, ronde et à long manche, toute semblable à celle qui émergeait de la vase, du même bleu, à peine plus neuve. En regardant mieux, il s'aperçut qu'un éclat assez gros avait sauté, laissant une marque noire en forme d'éventail, frangée de lignes concentriques qui mouraient en ton dégradé vers le bord. A droite, une douzaine de petits couteaux – tous pareils – montés sur un carton, comme des montres – pointaient en rond vers un dessin minuscule qui devait figurer le sceau du fabricant. Leur lame, longue de dix centimètres environ, était épaisse du côté non tranchant, mais très aiguisée de l'autre et beaucoup plus effilée que celle des couteaux habituels ; ils se rapprochaient davantage de stylets à section triangulaire, avec une seule arrête amincie et coupante. Mathias ne se souvenait pas d'avoir jamais vu d'instruments comme ceux-là. 77*

Cette description, prise en dehors de l'ensemble, déroute. Notons d'abord que Robbe-Grillet est absolument réaliste, en ce qu'il conserve un rapport

---

[76] ROBBE-GRILLET, Alain, "Une voie pour le roman futur", *Pour un nouveau roman*, *op. cit*., p. 21
[77] ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955, p. 54

d'analogie avec la chose décrite (notre écumoire ressemble bien à un écumoire). Mais pour cela, il se passe des "figures littéraire de l'analogie" (comparaisons, métaphores, personnifications, symbole, allégorie...), et réduit le champ des adjectifs au strict ordre spatial et situationnel. Roland Barthes résume : "*Robbe-Grillet produit des descriptions d'objets suffisamment géométriques pour décourager tout induction vers le sens poétique de la chose; et suffisamment minutieuses pour couper la fascination du récit; mais par là-même, il rencontre le réalisme*" [78]. Sous la plume de l'auteur, une borne kilométrique devient "*un parallélépipède rectangle raccordé à un demi-cylindre de même épaisseur (et d'axe horizontal)*", et ce qui surmonte une lampe est un "*abat-jour tronconique*".
La description chez Robbe-Grillet perd sa fonction utilitaire : ces couteaux ne "racontent" rien. Leur simple fonction courante n'est pas même évoquée (notons qu'un Balzac n'aurait manqué de mettre en rapport la forme de ces outils à la besogne particulière de dépeçage que les pêcheurs ont l'habitude d'exécuter en rentrant au port). N'est pas dans le texte non plus : "l'histoire" qu'ils auraient pu raconter, ou même ce qu'on pourrait en faire. Aucune ouverture sur un quelconque possible, la description est close, ronde, fermée sur elle-même.
C'est l'objet tel qu'il est capté par un regard, rendu à sa neutralité. Robbe-Grillet extrait l'information juste à la sortie du nerf optique de son *voyeur*, car la vue reste pour lui LE mode neutre et fidèle d'appréhension du monde.

Ainsi, le lecteur est mis lui-même a la place de cet observateur, de ce voyageur, et finalement, n'est-ce pas une très belle manière de le remettre dans les mains de sa propre imagination ? de laisser s'exercer sur lui le pouvoir de fantasme des objets décrits ?

[78] BARTHES, Roland, "Le point sur Robbe-Grillet" dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 199

> *Le roman [de Robbe-Grillet] enseigne à regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, [...] mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux.* [79]

Cette phrase de Roland Barthes fait entrevoir l'évidence d'un lien avec le cinéma. Ce possible rapprochement, Robbe-Grillet le notifie très clairement dès 1956 :

> *Et voici que maintenant (ndla : au cinéma), on voit la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais, au lieu d'accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus; en trop, même, car ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur* réalité. [80]

Finalement, le projet littéraire de Robbe-Grillet, à savoir donner une existence aux choses, c'est ce que fait le cinéma. C'est ce que fait le cinéma ontologiquement. C'est ce que fait le cinéma inconsciemment ("*sans le vouloir*"). Même, on pourrait dire que le cinéma est un art qui a pour matériau le fameux *être-là* des choses. Et ce n'est pas un hasard si, plus tard, Robbe-Grillet a écrit ou réalisé lui-même des films (une dizaine), avec à la fois une fascination évidente pour le médium, et une volonté constante d'expérimentation.

Ce type de rapport pourrait être à l'œuvre dans le scénario, et ainsi faire que ce texte serve encore mieux l'art cinéma, et ses propres spécificités.
En vérité, si la description dans le scénario revêt assurément un rôle utilitaire et symbolique, est tapi un second, qu'elle remplit d'instinct, bien plus proche de nos intuitions. C'est qu'en se sentant obligé de décrire chaque nouveau lieu quand il apparaît (il est inimaginable par exemple que rien ne soit écrit de l'hôtel Overlord de *Shining*, quand Jack y pénètre pour la première fois lors de

---

[79] BARTHES, Roland, "Littérature objective" dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 39
[80] ROBBE-GRILLET, Alain, "Une voie pour le roman futur", *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 21

son entretien d'embauche), le scénariste nous donne la preuve de son joug à la force immédiate de monstration du cinéma.
Cette pensée parallèle existe donc, et transpire dans l'écriture de tout scénario. Le chemin est emprunté, mais qui se donne la possibilité d'en maîtriser le tracé, et d'en voir le bout ?
Et Robbe-Grillet de remarquer :

> *Le cinéma, héritier lui aussi de la tradition psychologique et naturaliste, n'a le plus fréquemment pour but que de transposer un récit en images : il vise seulement à imposer au spectateur, par le truchement de quelques scènes bien choisies, la signification que les phrases commentaient à loisir pour le lecteur. Mais il arrive à tout moment que le récit filmé nous tire hors de notre confort intérieur, vers ce monde offert, avec une violence qu'on chercherait en vain dans le texte écrit correspondant, roman ou scénario.* [81]

Même au sein de la tradition psychologique et naturaliste que le cinéma a tôt fait de rejoindre, on nous donne à voir, consciemment ou non, "*ce monde offert*". C'est d'ailleurs une des forces du cinéma, cela va sans dire. Il nous semble enfin que le scénario doit rendre compte de cela. C'est pour lui un véritable enjeu d'écriture, entraînant une conception même du septième art.

Le film use tour à tour, dans un équilibre variable, de ces deux énergies que sont sa *force romanesque* (Robbe-Grillet parle d' "*imposer une signification*") et sa *capacité de restitution*. Le scénario doit en prendre la concrète mesure, et pour les questions du style, Robbe-Grillet peut être à ce sujet un inspirateur.
Barthes repère également "*un conflit entre le monde purement optique des objets et celui de l'intériorité humaine*" et note "*qu'en choisissant le premier, Robbe-Grillet ne peut être que fasciné par l'anéantissement de l'anecdote*" [82].
Voilà bien un conflit que le cinéma s'impose de résoudre, en conservant la plupart du temps l'anecdote. Avec un peu de confiance dans la force des mots, on entrevoit que l'étape du scénario est un commencement de réconciliation entre ces deux pôles (l'anecdote et l'*être-là* des choses), que le film tentera par la suite de parachever.

---

[81] ROBBE-GRILLET, Alain, "Une voie pour le roman futur", *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 21
[82] BARTHES, Roland, "Littérature littérale" dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 63

Concrètement, il est peu envisageable de voir le genre de descriptions vue plus haut intégrer un scénario. Parce que "*la description chez Robbe-Grillet dit tout, ne cherche pas à signifier économiquement la nature entière de l'objet*"[83], elle va à l'encontre de l'économie, règle essentielle du scénario.
Sans doute aussi, ne sont-elles pas filmables.

Mais il nous semble que les questions de style qu'ils suscitent pourraient avoir quelques vertus pour le scénario. D'abord, il s'agit de décrire ce qu'il y a devant la caméra, plutôt que le film terminé,. Ce qui est en accord logique avec une certaine conception du cinéma, où "*faire sens*" ne prend jamais le pas sur "*donner existence*". Ensuite, cette approche pourrait permettre au scénariste d'éprouver au fil des mots la solidité du monde qu'il met en place, dans la volonté de provoquer chez son lecteur l'étonnement (que ce dernier s'écrie : "*une scène comme cela, ça ne s'invente pas*").
En effet, la plupart des films visent un certain "naturalisme" ou "réalisme", et sont de ce fait vulnérables aux assauts de l'invraisemblance, de l'intangibilité, aux lacunes d'existence. Tenter de bâtir un environnement solide dès le scénario paraît une manière de limiter ces phénomènes, autant pour le scénariste que ses collaborateurs (chacun saura en effet s'appuyer sur les détails fournis dans le texte).
Ainsi la précision dont use parfois Bergman, à propos de la lumière, de son jeu sur les meubles, les matières, et certains détails choisis :

> *Un de ces matins d'automne, couvert, presque sombre et très tranquille [...]. Les deux veuves s'enferment dans la chambre avec la morte et elles exécutent avec une cérémonieuse minutie leur importante besogne : elles toilettent, coiffent, habillent, maquillent, mettent du coton dans les joues. Les longs bas blancs, les souliers de satin blanc, les sous-vêtements, et la blanche chemise fraîchement repassée avec ses manches amples... et puis le petit bonnet blanc sur les cheveux, discrètement noué dans le cou... enfin la rose jaune entre les mains légèrement maquillées...* [84]

---

[83] BARTHES, Roland, "Littérature objective" dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 30
[84] BERGMAN, Ingmar, *Cris et chuchotements, Persona et Le lien*, Paris, Gallimard, Folio, 1994, p. 36

III.2) Le danger du mimétisme

"La carte n'est pas le territoire"

Comme on l'a vu, l'écriture scénarico-filmique, basée sur l'équivalence mimétique entre le filmé et l'écrit, et attachée à décrire un film virtuel et fini, manque parfois ses buts descriptifs. Dans certaines situations (gestion du hasard, hors-champ, mise en place d'un doute, intégration de l'acteur, et d'autres…), ce style d'écriture s'incline, montre ses limites.
Aussi, et contrairement à ce qu'on voudrait croire (à en juger la place du document dans le système de production), le scénario n'est pas une anticipation complète du film.

Pire encore, "l'écriture visuelle" peut devenir un danger, quand cette notion est mal interprétée. (on l'a déjà vu avec l'exemple de l'homme masqué, où un soin abusif envers la lecture séduction peut finir par anéantir le suspense de la scène). Un autre exemple, trouvé dans un scénario non édité, sont ces tournures lapidaires : "tête de Patrice", "tête d'Amélie", "tête d'untel" qui viennent faire contrepoint aux répliques des dialogues, sur le modèle : Dialogue 1/ Tête de Patrice / Dialogue 2 / etc.
Ici, il y a évidemment en germe la pulsion de filmer ces personnages, et même de les filmer en gros plan, mais l'incapacité totale à faire sens au sein des contraintes du cadrage invisible et du découpage implicite.

Analysons deux versions d'un même scénario, *Le jardin de l'oie* de Gilbert Kelner [85]. Ecrites à quelques années d'intervalle, l'une est presque une première mouture, alors que l'autre est une version lue par de nombreuses personnes, corrigée, de nouveau proposée à des producteurs, etc.

[85] scénario non édité. Voir annexe 4, pour l'intégralité des premières scènes.

"Séquence 1 (première version : "v.1")

Le noir…
Pas le noir sans dimension de la nuit vide.
Non. Le noir, plus dense, d'un endroit clos, fermé sur lui-même.
Temps mort… Assez long, pour qu'on s'imprègne de tout ce noir, semblable à celui qui règne, chaud et vivant, au cœur de l'œuf primordial.
Silence. Calme du silence…
…Puis, par une fêlure de la coquille protectrice, intrusion d'un rayon lumineux.
Il vient se poser doucement – presque tendrement – sur le ventre nu d'une femme allongée sur le lit, endormie. Par la porte entrouverte, en même temps que la lumière, un homme entre dans la pénombre de la pièce.
C'est Paul. Sa silhouette à peine distincte se penche au-dessus de la femme. Celle-ci replie une jambe, pousse un soupir, se retourne brusquement, mais ne se réveille pas.
Paul l'observe un long moment…
Puis il se redresse lentement, et s'écarte du lit."

"Séquence 1 (dernière version : "v2")
(NDLA : les phrases rayées sont de nouvelles corrections, à même le tapuscrit).

Une chambre dans le noir. La silhouette d'une femme nue allongée sur le lit. Par la porte un homme entre dans la pénombre ~~en même temps que la lumière~~. Il se penche au-dessus de la femme endormie, ~~délicatement éclairée par le rayon lumineux~~. Celle-ci soupire, se retourne brusquement, mais ne se réveille pas.
L'homme l'observe un long moment, se redresse lentement."

Analysons ce qui a été coupé, ou modifié, entre la première et la seconde version (nettement plus courte). Il y a d'abord la comparaison "*semblable à celui qui règne, chaud et vivant, au cœur de l'œuf primordial*", puis la personnification du rayon lumineux ("*Il vient se poser doucement – presque tendrement*"). "*En même temps que la lumière*" est rayé également, c'est aussi une personnification (figure littéraire de l'analogie, impropre au filmique donc). "*Pas le noir sans dimension de la nuit vide*" disparaît logiquement, puisque le scénario rejette la négation. Le reste des coupes va dans le sens d'une densification, d'une simplification, d'un ramassage du rythme. Cela semble à priori en accord avec les règles d'écriture que l'on a vu.
Et pourtant…
Il nous semble que, concrètement, quelque chose a été perdu.

Avec l'insistance sur l'espace obscur, le ventre nu, la brisure que fait la lumière en entrant (comme si la chambre était un œuf), il y a dans la v.1 comme un rappel de l'état fœtal, qui disparaît complètement dans la v.2.
Cette idée, sans doute trop abstraite au départ, mais qui pourrait être visuelle et réorienter complètement la mise en scène (dans le sens de l'histoire, en principe), est évacuée au fil des versions.
Pourtant, l'écriture scénarico-filmique ne devrait-elle pas justement servir à transformer des idées abstraites en idée de film ?
Si elle ne fait que couper, et que le scénario n'est bientôt plus qu'esquisse d'un décor et détail du mouvement des personnages, alors ne rate t-elle pas ses objectifs ?
La méthode pêche dans son application au sein du processus, quand elle y agit comme un filtre. On s'en sert pour supprimer, élaguer. Si le premier jet est formé dans une intention visuelle encore vague, les modifications devraient transcender cette vision (tout en simplifiant, raccourcissant). Mais en pratique, elle risque à tout moment de l'anéantir.
Finalement, on pourrait dire que le film paie cher le fait que le scénariste ne soit pas, dès le départ, un cinéaste inspiré. Le passage d'un langage à l'autre (écrit / filmé) ne s'opère pas de façon fluide et le film peut progresser sur un traumatisme originel.
Cela nous semble injuste, car la maturation d'une histoire a légitimement le droit de voguer, dans un premier temps, sur un chemin éloigné du cinéma.

Peut-être pourrions réécrire cette scène, y retrouver l'aspect fœtal dans le texte-même (et la rendre sensible pour un éventuel réalisateur).
C'est d'ailleurs ce qu'évoque son auteur lui-même. Il considère la première version comme un premier jet nécessaire mais trop long et trop "littéraire", qui a pourtant le mérite de dégager des idées en rapport intime avec l'ensemble du film (comme une scène programmatique en somme). "*C'était mon premier*

scénario, j'avais envie de tout mettre. Ce texte a aussi valeur de notes faites à moi-même" [86].

Il reconnaît également que certaines des idées ont disparues avec les versions réécrites, emportées par les contraintes. La réécriture des descriptifs est un moment difficile, qui peut parfois être frustrant (un peu comme le montage, où l'on doit souvent couper des plans auxquels on s'est attaché), on peut y faire des erreurs.

"*Avec le recul permis par les années, il est plus aisé de voir comment l'impression d'une naissance pourrait transparaître, sans la littérature, et malgré la contrainte de la brièveté. On pourrait, par exemple, écrire au tout début,* "un noir fœtal"). Quand certaines idées paraissent essentielles, il faut chercher LE bon mot, le bon adjectif, afin de transmettre une impression pour l'équipe (et éventuellement le réalisateur).

On le voit, l'écriture scénarique est un moment de compromis, un combat et un jeu d'équilibre. Que le premier jet "intuitif" soit parfois si éloigné d'un style scénarico-filmique nous suggère l'idée de tenter une approche différente.

D'ouvrir la porte à une autre voie, plus loin du film mais plus proche du processus d'écriture, plus proche du spectateur aussi. Une voie divergente, mais qui pourra être dosée, mélangée, adaptée.

[86] KELNER, Gilbert. Extrait d'un entretien, 15 Mai 2008

III.3) Vers une focalisation émotionnelle

a) L'obligatoire focalisation externe

"Indiquer les pensées intimes des personnages, c'est une tromperie"
Eric Rohmer [87]

Les paragraphes descriptifs d'un scénario, écrits de manière scénarico-filmique, n'abordent pas directement la psychologie de ses personnages.
Ils ne livrent de leurs pensées ou de leurs émotions la seule partie visible, afin d'être le plus proche du média cinéma.

On dira que le scénario fonctionne en focalisation externe, c'est à dire que, selon la définition du narratologue Gérard Genette *« le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments »*.
Ce seront donc les actions, le montage des situations, leur enchaînement, qui transmettent l'intériorité des personnages. Leurs agissements comme miroir de leur intimité.
Parfois aussi, le scénario pourra intégrer des effets cinématographiques au stade de l'écriture nous mettant "dans la peau" d'un personnage (voir par exemple le cas extrême de *Marnie* d'Hitchcock (1964), où l'écran se couvre de rouge quand l'héroïne voit un objet couleur sang).
Egalement, la spatialisation d'un point de vue particulier (comme on l'a vu en première partie) pourra être celui subjectif d'un personnage, et ce, dès le stade du scénario. Ainsi, on commence d'opérer une identification, en décrivant un objet de la façon dont il est vu par untel. Notons que l'on quitte alors la focalisation interne au sens strict du terme.
Comme on l'a vu également, on pourra user, dans une moindre mesure, d'un certain type de commentaire.

Voilà ce que propose l'écriture scénarico-filmique.

---

[87] L'ENJEU SCENARIO, *Cahiers du Cinéma*, Numéro Spécial n°371/372, Mai 1985, p.93

Mais il est un paramètre qu'elle n'intègre pas : l'acteur. Et plus particulièrement, la relation qu'il entretient avec le spectateur, le flux d'émotions entre l'écran et le fauteuil.

De ce point de vue, il peut y avoir, soit une déperdition terrible, soit un écart entre ce qu'imagine le lecteur et ce que proposera le film.
L'écriture scénarico-filmique est un piètre compromis dans cette recherche d'émotions.

b) Focalisation d'un spectateur fictif

Parfois, le film provoque une sorte d'état de clairvoyance chez le spectateur, la sensation que la caméra a percé tous les masques pour appréhender l'ensemble des imbrications psychologiques d'un personnage, mais aussi celle de l'acteur, et comme une vérité absolue du monde.
Chacun de nous a déjà fait cette expérience de ce court instant de lucidité.
Ces instants, que tous ne perçoivent pas au même moment, sont le résultat presque magique de la cohérence d'un tout : histoire, mise en scène, acteur, décor, lumière, expérience personnelle du spectateur, etc.
Le scénario peut-il tenter d'atteindre cette impression ? Il augmenterait ainsi la qualité de sa lecture-séduction, tout en inspirant d'une manière différente la lecture-travail.
Cela nous semble possible, en intégrant un contenu psychologique dans la description. Mais selon quelles modalités ?

Depuis toujours, les scénaristes de tous horizons ont tenté de le faire. Comme dans cet extrait de *Sex* [88], écrit par Gardner Sullivan en 1920, cité par Tom Stempel [89]:

> *Overman s'éloigne par la porte, s'arrête un moment et cherche à reconquérir son équilibre. Naturellement, il ne peut s'empêcher d'être humilié, mais en même temps, la façon calme avec laquelle Adrienne s'est débarrassé de lui après sa proposition, séduit tristement son sens de l'humour, et il sort avec un sourire ironique.*

Tom Stempel explique que dans le film, le plan commence derrière la porte, et l'on voit l'acteur, William Conklin, "*faire une légère grimace puis s'en aller*". C'est donc un exemple typique de la perte émotionnelle opérée entre scénario et le film. C'est donc un échec sur tous les plans, car :

- il décrit l'intériorité d'un personnage, et commente un cas de conscience.
- il ne propose pas d'autre solution filmique qu'un "*sourire ironique*".
- le réalisateur applique à la lettre les propositions de jeu du scénario.

Cette solution de focalisation interne, qui rend compte de l'état intérieur d'un personnage à un moment donné, est possible en littérature, mais nuisible dans un scénario, qui doit être un document guide.

Dans son article *Une écriture cinématographique* [90], Jacqueline Viswanathan évoque une autre approche, un type de focalisation non plus visuelle, mais émotionnelle, envers un spectateur virtuel et idéal. Ce dernier ne serait "*ni tout fait le narrataire* [91]*, ni tout a fait le lecteur du scénario*".
Pour cela, il s'agit d'abord d'intégrer la distinction (devenue banale dans les domaines de la critique et de l'analyse filmique), entre le film d'une part, et l'expérience filmique d'autre part. Ainsi, le scénario décrirait, fugacement, l'impression exercée par le film, sur un spectateur le visionnant.

---

[88] NIBLO, Fred, *Sex*, (sc : Gardner Sullivan), Etats-Unis, 1920, 1h27, Noir et Blanc.
[89] STEMPEL, Tom, *Framework, A History of Screenwriting in the American Film*, New York, A Frederick Ungar Book, 1988, p. 42. (traduit par nos soins)
[90] VISWANATHAN, Jacqueline, *Une écriture cinématographique*, Études littéraires, vol. 26, n° 2, Laval, automne 1993, p. 9-18 (http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1993/v26/n2/501040ar)
[91] Le narrataire est un être fictif correspondant à l'image que se fait le narrateur de celui à qui il destine son récit.

C'est donc, sans détour, l'enjeu émotionnel de la séquence, qui est visé. Mais celle provoquée par le film lui-même, et non plus celle d'un personnage. Ce qui fait toute la différence.
L'on pourra dire que c'est une triche de la part du scénario (ou une tromperie), car la caméra ne filmera pas, telle quelle, l'émotion proposée.
Mais, en même temps, à ne pas le décrire avec sincérité à l'étape du scénario, ne limite t-on pas nos chances d'atteindre au tournage l'instant de communion dont on parlé plus haut ?
Contrairement à l'extrait de *Sex*, c'est bien l'émotion provoquée par la séquence qu'évoque Bergman dans cet extrait, celle d'un spectateur fictif (même si elle peut rejoindre celle du personnage de Karin) :

> *Enfin, Karin va vers le lit, se penche vers le visage de sa soeur, l'embrasse sur la joue. Puis, elle reste là, debout, immobile, très longtemps et la regarde; elle a l'impression que la paupière de la morte se contracte, que la poitrine se soulève pour respirer, mais c'est une illusion - le jeu mystérieux de la mort avec l'esprit des vivants.* [92]

Commençons par noter que cette description repose en premier lieu sur des actions concrètes. Le contenu purement sensoriel s'adjoint dans un second temps.
"*Le jeu mystérieux de la mort avec l'esprit des vivants*", est un concept abstrait, poétique, et c'est justement pour cela que le scénario peut l'écrire.
Le tournage ne risque pas de le mettre en œuvre, mais devra obligatoirement l'interpréter. Le scénariste ne demande pas à la caméra de capter l'illusion d'une poitrine qui se soulève. Mais il propose un concept, qui pourra infuser chaque geste de la mise en scène, faisant office au tournage d' "inspiration".

Ce "monde imaginaire", que Bergman s'efforce de communiquer, et qu'un spectateur pourra saisir, permet, il nous semble, de donner une profondeur à un monde fictif. On sent aussi par là que Bergman veut stimuler la lecture – travail, en impliquant en profondeur ses collaborateurs.

---

[92] BERGMAN, Ingmar, *Cris et Chuchotements*, Paris, NRF/Gallimard, 1979, p.112

Ecrire de la sorte, pour un scénariste qui ne serait pas son propre réalisateur, remet au tournage la tâche de rendre perceptible cette émotion, tout en lui en faisant la cartographie la plus précise possible.
D'une certaine façon, on peut dire que le scénario saute une étape.
Il semble que le scénario, même le plus formaté, peut accueillir cette façon de penser (localement). Cela diminuerait la frustration des scénaristes, tout en améliorant la transmission de certains enjeux émotionnels.

c) Bruno Dumont : le scénario sensible

> *"J'écris un scénario de cette façon, pensant bien que la littérature est le genre le plus expressif de l'écrit et qu'au cinéma, l'enjeu est le même : il s'agit toujours d'expression et peut être là plus encore. S'y trouvent rendues, il me semble, peut être, mes intentions, à la seule lecture ; s'y pointent les émotions, s'y répand le rythme, y vient la poésie. J'y vais sans craintes, bien qu'il s'agit de faire un film."*
> Bruno Dumont [93]

L'approche du scénario de Bruno Dumont est une version radicalisée de la focalisation du spectateur fictif. En cela, elle apporte quelques nouvelles clés intéressantes.
En effet, il y a de sa part un refus global de l'analogie. Il peut, tout au plus, parfois "*y avoir un pressentiment, en terme de rythme*"[94] (longueur des phrases/longueur des plans). Son écriture, qu'on peut qualifier de visuelle, et qui pratique souvent le cadrage invisible, comme dans "*on accélère et on laisse notre Freddy devenir petit*" [95], ne vise pas continuellement à "faire voir" un film au lecteur.

La démarche est tout autre.
Il s'agit, par la littérature (ou mieux encore : la poésie, forme encore plus pure, selon Bruno Dumont), de capturer une émotion.

---

[93] DUMONT, Bruno, *L'humanité, Notes de travail*, http://www.tadrart.com/fr/films/humanite/
[94] Les citations de Bruno Dumont sont reprises d'un entretien réalisé avec lui le 22 Avril 2008.
[95] DUMONT, Bruno, *La vie de Jésus*, Dis voir, coll Littérature/Cinéma, 2001, p. 15

Tout en étant conscient qu'ensuite (d'abord au tournage, puis au montage), il faudra accepter de tout refaire, de repartir à zéro, pour retrouver l'émotion. Non par les plans d'ailleurs, mais par le montage audio-visuel.
Pour autant, l'écrit n'est pas perçu ici comme une phase stérile, car "*elle vous donne la vision, l'inspiration, qui permettra de décider sur place où mettre la caméra, par exemple*". La littérature est donc, pour Bruno Dumont, le réceptacle d'une force, d'un souffle, qui permet ensuite, d'affronter la pesanteur du tournage.

> *Elle porta sa main à la nuque de son fils. Ce fut son secours. Rien ne devait être dit tant le ressentiment du crime était inscrit dans le cœur de ces deux êtres. Jointe à son fils, Eliane y trouva l'amour, la sympathie universelle, la pitié. Leurs yeux étaient clos.* [96]

A première vue, ce texte est bourré d'une intentionnalité forcée. "*la sympathie universelle, la pitié*". Ce n'est pas rien, c'est effrayant même (notons d'ailleurs, que ce scénario n'est pas donné aux comédiens).
Il ne faut pas l'envisager comme chose acquise. C'est au contraire, à partir de la situation concrète proposée (une mère et son fils dans la cuisine), l'évocation d'un possible à ressentir : "*je suis en quête, donc je met le mot. C'est un peu prétentieux même. Mais le moment littéraire, c'est n'avoir peur de rien*".
La sympathie universelle, on ne la "lira" pas dans le film. Peut-être.
Les spectateurs y sentiront autre chose. Ce n'est pas grave.
Mais en tout cas, l'évoquer dans le texte, c'est donner toutes les chances (à soi-même, et à ses collaborateurs) de parvenir à retrouver son essence. C'est proposer un principe suffisamment abstrait pour sous-tendre chaque geste de mise en scène. Tout simplement, parce qu'au tournage où l'on redevient humble, il est plus facile de trouver quand on sait ce que l'on cherche.
Le scénario, donc, continue ici de jouer son rôle de guide.

---

[96] DUMONT, Bruno, *L'humanité*, 00h00 Editions, coll. Scenars, 1999, p. 13

Cette émotion particulière (celle que le spectateur fictif idéalisé ressentirait), seul le geste littéraire semble pouvoir la capturer. "*La littérature permet d'approfondir, d'aller au delà de la surface, d'aller à l'intérieur*".
Ici, les mots ne tenteront pas de mimer le montage (ce que propose l'approche scénarico-filmique), car l'abîme des possibilités audiovisuelles, en terme d'évocation, engloutit toute tentative de mimétisme écrit/monté.
La proposition inconsciente de Bruno Dumont, est plutôt d'user dans ces scénarios, en équivalence à la puissance évocatrice du montage, d'un style littéraire volontairement très évocateur, abstrait, voire transcendantal.
Le style y est un peu ce que le montage sera au film : une poétique de la sensation.

Il est difficile de juger si le film atteint les promesses du scénario. Tendancieux de valider la "méthode" par comparaison entre le texte et le film résultant.
Pourtant, il est des séquences, (le choix est tout subjectif), qui atteignent avec une sorte d'évidence, l'émotion quasi métaphysique que le scénario, en plus d'une description spatiale et actantielle de la scène, avait proposé :

> **<u>Séq. 85 – intérieur jour – café centre ville</u>**
>
> *Domino et Joseph étaient au café, à une table, périssant du temps. C'était le moment où les amants n'avaient plus rien à se dire, où ils étaient infligés l'un à l'autre, à la charnière du lien qui était visible. Domino était à la rue, près d'elle; Joseph , voyait la salle où il y avait des gens. Domino put mettre longtemps à redevenir et toucher sur ses doigts, à leur bout, la joue de Joseph, poindre sa peau. Ils s'attendrirent sans savoir quoi se dire encore, quand Domino sut pleurer. Joseph fronça ses yeux pour qu'elle dise. Elle dit qu'elle l'aimait et ce mot remplit tout. Ils se touchèrent leurs mains, fort et durablement, voulant sûrement se pénétrer l'un l'autre dans la chair, mais subirent l'incapacité. Leurs corps était l'obstacle et cette condition d'être qu'ils avaient là, était la leur, la nôtre, à tout jamais, de résider les uns au bord des autres, à nos seuils. C'était pour cela qu'ils étaient tristes et qu'ils se touchaient autant, le corps, les membres et les extrémités, qu'ils allaient par les orifices et les voies. Aussi ils eurent le besoin de partir. Ils quittèrent leur place, déjà moites, pour aller rejoindre l'appartement et baiser ; essayer encore, à se faire souffrir et se tordre, de s'unir, en vain. Sur le lit, ils durent périr."* [97]

[97] DUMONT, Bruno, *L'humanité*, op. cit., p.74

Ce n'est pas notre sujet de faire ici une analyse, mais l'on peut dire que la durée des plans, les regards, le rythme intrinsèque des images, la violence de la juxtaposition des séquences, fait résonner en nous, précisémment, la cruelle impossibilité des corps à fusionner.

Y'avait-il ici la possibilité de rendre, par une écriture strictement scénarico-filmique, la complexité de cela ? Peut-être, mais pour quel résultat au final ?
Peu importe, car c'est une démarche originale que nous affrontons ici.
Elle est passionnante ce qu'elle croit intensément au passage par l'écrit (le moment où naît l'inspiration), tout en admettant que le scénario n'est pas une fin en soi.
Ici, le texte ne cherche pas à décrire le film (approche scénarico-filmique). Le texte ne cherche pas non plus à décrire ce qu'il y a devant la caméra (rendre l'être-là des choses). Le scénario décrit ce que le film cherche.
"Il y a dans le scénario un manque de croyance dans le cinéma, car il devrait y avoir en lui la conscience d'être un objet «en travail»", explique Bruno Dumont. C'est donc une vision du cinéma qui induit la forme du scénario. Une approche adaptée à des convictions personnelles (pas de croyance dans le plan en tant qu'unité, dans le dialogue et le texte, pratique presque "chamanique" de l'écriture, confiance dans le montage, etc.), qui transfigure le texte, au service de la réalisation du film.

CONCLUSION

a) L'écriture scénarico-filmique est pragmatique

Concernant la pratique descriptive au sein du scénario, il existe une procédure adaptée à l'industrie cinématographique actuelle, qui est l'écriture scénarico-filmique. Elle est un ensemble de règles d'écriture, dont on a dit les nécessités et les limites. Elle est une façon pragmatique d'envisager par l'écrit un projet, car elle transmet à ses lecteurs la vision d'un film.
Elle est à la recherche une équivalence écrit/filmé, ou plutôt : d'une anticipation du filmé par l'écrit.

Consciente de préparer un montage audio-visuel, elle s'assure en permanence de la faisabilité de ce qu'elle propose, évite les effets purement littéraires, transmet les aspects purement filmiques. En somme, elle facilite le passage de l'écrit au filmé. En ce sens, on peut donc dire qu'elle est un gage de fiabilité pour un producteur et son équipe.
De fait, pratiquée avec l'éthique du style qu'on a évoqué en filigrane, elle pourrait permettre de combattre certaines tendances néfastes, comme la demande croissante de la part des producteurs de simples continuités dialoguées (dénuées de descriptions, donc loin des images d'un film).
Pratiquée avec rigueur, on peut aussi penser qu'elle permet au scénariste de transcender ses séquences, d'en dégager le potentiel cinématographique (voire de le créer). La somme des contraintes agit alors comme catalyseur.

b) L'écriture scénarique est une maïeutique

Seulement, comme on l'a dit en préambule, le scénario n'est pas un objet fini. Il y a un certain paradoxe à vouloir à tout prix décrire un film comme s'il était terminé, alors même qu'il n'existe pas.
Inévitablement, l'écriture scénarique est un moment de recherche. Et cela, aucune règle ne parvient à l'intégrer.

Bruno Dumont cherche par les mots ce qu'au tournage il cherche ensuite à atteindre. Il a admis le doute et la quête, concrètement, au sein de son processus de travail. Mais finalement, n'est-ce pas un peu le cas de tout scénariste devant sa feuille blanche ?
Si la vision certes préexiste, l'écrit n'est-il pas, dans tous les cas, une manière de repartir perpétuellement à sa conquête ? On cherche à décrire une idée par les mots; mais bientôt c'est ceux-là même qui conduisent à une idée nouvelle, qu'on cherche alors à décrire... etc.
Cette phase d'écriture est pour les uns une transe, pour certains une douleur, une simple formalisation pour d'autres. Mais nous avons la conviction que toujours, le geste d'écriture façonne la croissance d'un projet. C'est parce que le film, né dans un esprit, commence véritablement d'exister par les mots.
Comprendre cela, c'est se confier à la littérature.
Pour être le reflet particulier de son créateur, premier dépositaire de l'histoire, le scénario pourrait emprunter des voies moins calibrées. L'outil littéraire, son vaste champ d'exploration, pourrait être une liberté bénéfique.
Une liberté pour le premier jet, au moins.
Mais pourquoi ne pas conserver cette liberté créatrice ? La couver même ?

L'écrit accouche d'un projet cinématographique. Mais mieux encore, son style en garde la trace immuable, le sang d'une mise au monde.
La lecture-travail est donc concernée, pour qui c'est un trésor. Il y a dans le texte la trace d'une genèse. Ce qui l'a inspiré, ce lien de l'esprit vers les mots, y est pour son lecteur, sinon visible, au moins sensible.
Sensible pour le chef-opérateur, concevant la qualité d'une lumière...
Sensible pour le cadreur, dirigeant la pose d'un travelling...
Sensible pour le décorateur, sélectionnant des échantillons de couleurs...
Le scénario est une maieutique pour son auteur, et pourrait l'être pour l'ensemble des collaborateurs.
Ces propositions, qu'il reste à explorer par la pratique, continuent d'affirmer l'importance d'une phase écrite, en l'admettant comme phase de maturation.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS

- FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple* extrait de *Trois contes,* (première éd.1877) "Ebooks libres et gratuits", http://www.ebooksgratuits.com/, 2004
- HUGO, Victor, *Les misérables*, 1862, Paris, réed. Gallimard, coll. La pléiade.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978
- ROBBE GRILLET, Alain, *Le voyeur,* Paris, Editions de Minuit, 1955

THEORIE et ESSAIS

- ARONOVICH, Ricardo, *Exposer une histoire*, Paris, Editions Dujarric, 2003
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil , coll. Points Essais, 1972
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, Coll. 7e art, 1985
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 2001
- CARRIERE, Jean-Claude et BONITZER, Pascal, *Exercice du scénario*, La fémis, 1999
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- EISENSTEIN, Sergei M., *On the Composition of the Short Fiction Scenario*, Calcutta, Seagull Books and Eisenstein Cine Club, 1984
- LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie*, Paris, Le Clown et L'enfant, 2004
- MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989
- NABOKOV, *Littératures 1, Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1985
- PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, Coll. Nathan Université, 1997
- RAPHAEL, Frédéric, *Deux ans avec Kubrick*, Paris, Plon, 1999
- PROUST, Marcel, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Editions Complexe, Coll. Le Regard littéraire, 1987
- PROUST, Marcel, *A propos du « style » de Flaubert*, La Nouvelle Revue Française, 1er janvier 1920.
- ROBBE GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963
- TIRARD, Laurent, *Leçons de cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006
- VISWANATHAN, Jacqueline, "Les passages narrativo-descriptifs", *CiNéMAs, revue d'études cinématographiques, Le scénario*, Vol. 2, no. 1 sous la dir. d'Esther Pelletier, http://www.revue-cinemas.umontreal.ca/, Montréal, Automne 1991
- VISWANATHAN, Jacqueline, *Une écriture cinématographique*, Études littéraires, vol. 26, n° 2, Laval, automne 1993, p. 9-18 (http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1993/v26/n2/501040ar)

PERIODIQUES

- L'ENJEU SCENARIO, *Cahiers du Cinéma*, Numéro Spécial n°371/372, Mai 1985
  - CHEVRIE, Marc, "Pas d'histoire", p. 9-13
  - BALSAN Humbert, BERRI Claude, BRANCO Paulo, CLEITMAN René, DAHAN Alain et KARMITZ Marin, "La porte étroite", p. 14-21
  - NUYTTEN, Bruno et CHOCHOY, Elisabeth, "Lecture techniques" p.102-105
  - TOUBIANA, Serge, "Cache-sexe", p. 22-23
  - CARRIERE, Jean-Claude, "Les aventures du sujet", p.68-71
  - BONITZER, Pascal, "Des sentiers dans la forêt", p.72-75
  - MAURO, Florence, "Secrets de laboratoire", entretien avec Eric ROHMER, p. 90-93
- SYNOPSIS*, la revue du scénario*. (33 numéros parus depuis l'automne 1998)
- LA GAZETTE DES SCENARISTES*, "scénario œuvre ou outil",* Dixit éditions, n°32, Décembre 2007

SCENARIOS

- BELVAUX, Lucas, *Trilogie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002
- BERGMAN, Ingmar, *Cris et chuchotements, Persona et Le lien*, Paris, Gallimard, Folio, 1994
- BREILLAT, Catherine, *A ma sœur*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2001
- CANTET, Laurent, *Ressources humaines*, 00h00 Editions, coll. Scenars, 1999
- CHEREAU, Patrick et TRIVIDIC, Anne-Louise, *Intimité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1998
- CURCHOD, Olivier et FAULKNER Christopher, *La règle du jeu*, écrit par Jean Renoir, Paris, Nathan Université, coll. Fac, 1999
- DUMONT, Bruno, *La vie de Jésus*, Dis voir, coll Littérature/Cinéma, 2001
- DUMONT, Bruno, *L'humanité*, 00h00 Editions, coll. Scenars, 1999
- HILL, Walter, et GILER, David (sur une histoire de Dan O'Bannon), Alien, non édité, 1978.
- KUBRICK, Stanley, et RAPHAEL, Frederic, *Eyes Wide Shut*, Paris, Pocket, 1999
- LAURANT, Guillaume, *Un long dimanche de fiançailles*, 2004. Non édité
- LYNCH, David et GIFFORD, Barry, *Lost Highway*, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1997
- TATI, Jacques, et MARQUET, Henri, *Les vacances de M. Hulot*, 1951. Non édité, (archives BiFi)
- PIALAT, Maurice, *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Paris, Editions de l'Olivier, Coll. OLIV. LIT.FR, 2005

FILMOGRAPHIE

(sont précisés les scénaristes quand les réalisateurs n'ont pas écrits le film)

- ARCAND, Denis, *Jésus de Montréal*, Québec, 1989, 1h58, couleur
- BELVAUX, Lucas, Trilogie : *Un couple épatant*, *cavale*, *après la vie*, France, Belgique, 2003, 1h37, 1h51, 2h03, couleur.
- BERGMAN, Ingmar, *Cris et chuchotements* (Viskningar och rop), Suède, 1972, 1h31, couleur
- BREILLAT, Catherine, A ma sœur, Paris, 2001, 1h21, couleur
- DUMONT, Bruno, *L'humanité*, France, 1999, 2h28
- LYNCH, David (sc : GIFFORD, Barry), *Lost Highway*, Etats-Unis, 1997, 2h15, couleur
- SCOTT, Ridley (sc : HILL, Walter, et GILER, David), *Alien*, Etats-Unis, 1979, 1h56, couleur
- TATI, Jacques, (sc : TATI, Jacques et MARQUET, Henri), *Les vacances de M. Hulot*, France, 1953, 1h23, couleur

ENTRETIENS

DUMONT, Bruno, 22 Avril 2008
KELNER, Gilbert, 10 Avril 2008

SITES INTERNET

http://www.ugs-online.org
http://www.awesomefilm.com
http://www.moviescriptsandscreenplays.com/

DOCUMENTS ANNEXES

Annexe n°1

FADE IN

EXT. ENTRANCE MERIWETHER HOSP. DAY.

1. MED. SHOT on a cab parked at the curb.

INT. CAB. DAY.

2. MED. SHOT on nurse standing outside cab.

EXT. CAB AT CURB. DAY.

3. REVERSE ANGLE.

The cab pulls away and out of the frame. The nurse turns

to the hospital entrance and walks to it, the CAMERA

TRUCKING IN to her. As she disappears in the entrance,

the CAMERA CONTINUES TO GO IN for an EXT. CLOSE-UP

on the sign, MERIWETHER HOSPITAL.

DISSOLVE

Extrait d'un scénario hollywoodien, où domine les indications techniques.

Source :

HERMAN, Lewis, *A Practical Manual of Screenplaywritingfor Theater and Télévision Films*, New York, Meridian (New American Library), 1952, p. 174

Annexe n°2

Script Nº 768

DATE October 30, 1941

Saboteur

Received from DAVID O. SELZNICK PRODUCTIONS, INC.

Script Nº 768

DATE October 30, 1941

TITLE UNTITLED ORIGINAL

BY Alfred Hitchcock and Joan Harrison - Screen Play Peter Viertel and Joan Harrison

RECEIVED BY

FADE IN:
CLOSE SHOT OF CAR DOOR - EVENING

1. It opens and an anonymous airplane worker gets out. He is in tan work clothes, with a round badge pinned on his shirt. He is carrying a dinner pail. We see him as he gets out of his car and moves past it.

2. SEMI-LONG SHOT - SECTION OF A HUGE PARKING LOT - EVENING

We see our worker as he joins others who are moving through the tightly packed lot.

3. LONG SHOT - LOOKING DOWN ON THE HUGE PARKING LOT - EVENING

Thousands of tightly packed cars stand together. The twilight shines on their slick roofs; the soft blue California sky reflected a thousand times. We see hundreds of workers as they swarm toward a large group of buildings in the distance - a factory. As we gaze at it lying peacefully under the evening sky, the lights of the factory are suddenly turned on.

LAP DISSOLVE TO:

4. SEMI-LONG SHOT - EVENING

The various workers crossing the road from parking lot toward the gates of the factory.

5. SEMI-LONG SHOT - A NEARER VIEW OF AN INDIVIDUAL GATE

showing the checking in of the worker, his ritual of identification, etc.

6. LONG SHOT - THE STEADY STREAM OF WORKERS

as it blossoms out inside the factory towards the various shops and hangars.

7. INTERIOR AIRCRAFT FACTORY - EVENING

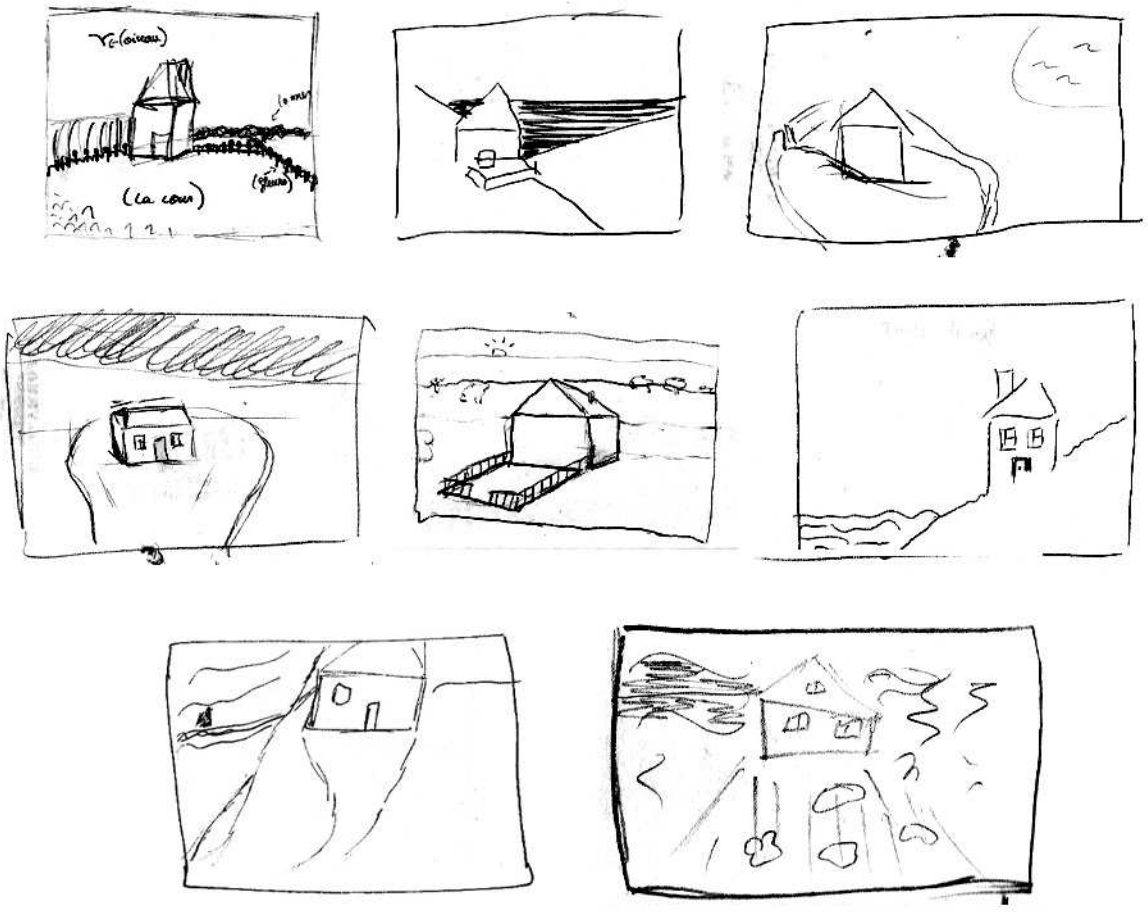
We now get a view of the inside of one of the huge shops. The place is permeated with an eerie blue light - the strong lamps that are placed everywhere in the shop. Large numbers of planes in various stages of construction are seen in the distance.

Première page de *Saboteur*, d'Alfred Hitchcock et Joan Harrison, 1941

Source : http://www.dailyscript.com/scripts/saboteur.pdf

Annexe n°3

"La cour est en pente, la maison dans le milieu; et la mer, au loin, apparaît comme une tâche grise." [98]



Dessins schématiques proposés par différentes personnes, ayant pour contrainte de dessiner (dans un cadre), l'image la plus fidèle à celle provoquée par la lecture de la phrase ci-dessus.

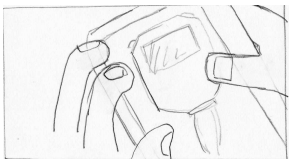
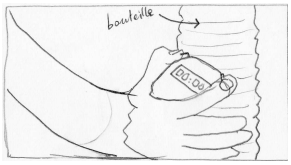
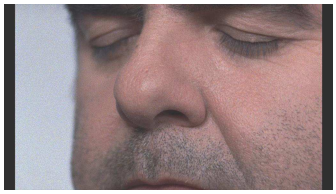
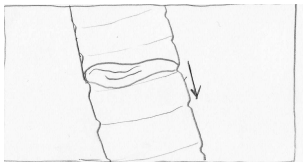
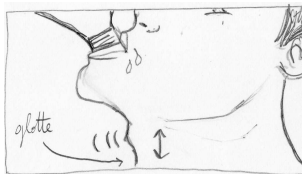
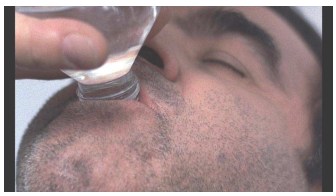
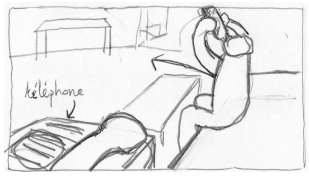
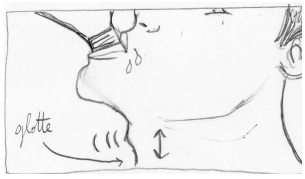
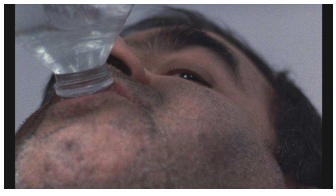
[98] FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple* extrait de *Trois contes*, *op. cit. p. 9*

Annexe n°4

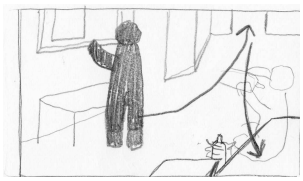
Extrait du scénario de *Citerne* et story-board (versions avant tournage),

Mis en regard avec des images du film terminé.

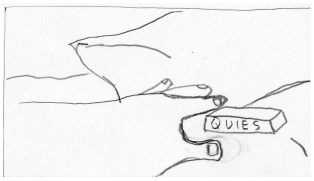
(ndla : ce qui est souligné sont les plus flagrants indices de cadrage invisible)

Scénario	Story-board	Images du film
Un peu plus tard, HENRI déballe un chronomètre tout neuf de son emballage. Il glisse celui-ci au creux de sa main droite...		
...qu'il pose sur la bouteille. Il teste la possibilité de démarrer et stopper l'appareil tout en maintenant la bouteille. Bip, bip, bip, bip. Ça fonctionne. Il remet à zéro.		
Il ferme les yeux, respire fort, se concentre. Soudain, il appuie sur "start" et lève la bouteille à sa bouche. Les bruits de sa bouche engloutissant le liquide emplissent la pièce.		
Le niveau de l'eau descend peu à peu.		
Le visage d'HENRI est sans expression, hypnotique. Glou, glou, glou... sa gorge s'emplit se désemplit à un rythme d'enfer.		
Le téléphone retentit. Dring. Dring.		
HENRI tente de ne pas y prêter attention. Pourtant, sa progression ralentit. Il jette bientôt un œil vers l'objet, tout en continuant l'aspiration. il perd sa concentration. De l'eau s'échappe et coule le long de sa joue.		

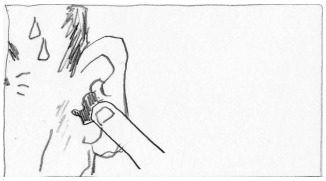
Le répondeur décroche.
Il repose la bouteille, dépité.
[MESSAGE DU REPONDEUR]



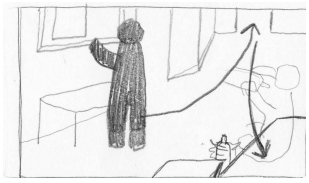
Il tend le bras sous l'oreiller. Toujours la même lenteur de cosmonaute dans le geste. Il attrape un étui de boules quiès,



se les enfonce dans les oreilles.



Coupé du reste de la pièce, il arrache la protection plastique pour extraire une nouvelle bouteille



Annexe n°5

Les premières pages du scénario de Gilbert Kelner, *Le jardin de l'oie*.

Première version

1. Le noir...

Pas le noir sans dimension de la nuit vide.
Non. Le noir, plus dense, d'un endroit clos, fermé sur lui-même.
Temps mort... Assez long, pour qu'on s'imprègne de tout ce noir, semblable à celui qui règne, chaud et vivant, au coeur de l'oeuf primordial.
Silence. Calme du silence...
... Puis, par une fêlure de la coquille protectrice, intrusion d'un rayon lumineux.
Il vient se poser doucement - presque tendrement - sur le ventre nu d'une femme allongée sur le lit, endormie. Par la porte entrouverte, en même temps que la lumière, un homme entre dans la pénombre de la pièce.
C'est Paul. Sa silhouette à peine distincte se penche au-dessus de la femme. Celle-ci replie une jambe, pousse un soupir, se retourne brusquement, mais ne se réveille pas.
Paul l'observe un long moment...
Puis il se redresse lentement, et s'écarte du lit.

2. **UNE GRANDE PIECE. INT. JOUR.**

On découvre peu à peu la pièce...
Par des détails, des objets qui traînent ici et là, sur les meubles ou par terre...
Comme si on cherchait à retrouver quelque chose, ou - plutôt - à amasser des souvenirs de ce lieu.

Près d'une chaise, une paire de chaussures de femme, l'une renversée, l'autre pas. On s'y attarde, comme si leur présence ici avait un sens, et peut-être en a-t-elle un !
Sur une table basse, devant le canapé, un sac de femme. Probablement jeté là dans un geste de colère, ouvert dans la chûte, laissant échapper son contenu. On s'y attarde...

La main de Paul s'avance, saisit un poudrier, l'ouvre. Le visage de Paul se reflète dans le petit miroir : la quarantaine, le cheveu rebelle, ni beau ni laid, les yeux tristes et la bouche gaie, presque enfantine. Ses lèvres se pincent dans un sourire désabusé. Sa main rabat le couvercle. Claquement sec. Il jette le poudrier sur le canapé, attrape un chemisier de femme négligemment abandonné sur le dossier, chiffonné en boule. Il le porte à son visage et se plonge un instant dans la douceur de la soie. Tendresse du geste.
Il abandonne le chemisier sur le canapé.

Il va à la fenêtre, écarte le rideau, regarde longuement la rue déserte. Quelque part, au-delà des maisons, au-delà des rêves, le jour doit se lever, mais pour l'heure tout est encore imprégné du blême de la nuit.
Une voiture grise passe dans le gris de la rue.
Paul relâche le rideau et traverse la pièce.
Il se dirige vers une chaise où est posé un sac de voyage.
Par terre un tube de rouge à lèvres. Il le ramasse, le contemple.
Le tube est orné d'un monogramme : "N".
Il le met dans sa poche, et saisit le sac.
Un dernier regard à la pièce et il sort.

3. **UN GRAND ESCALIER EN PIERRE. INT. PETIT JOUR.**

Vu du centre en plongée. Comme une spirale.
Paul. Un sac de voyage à la main. Il descend les marches vivement.
Soudain il s'arrête, entre deux étages, comme frappé par une idée ou un regret.
Il lève la tête vers la porte de l'appartement qu'il vient de quitter. Un instant d'hésitation...

Dernière version

INT.CHAMBRE. AUBE. GENERIQUE.

Une chambre dans le noir. La silhouette d'une femme nue allongée sur le lit. Par la porte un homme entre dans la pénombre en ~~même temps que la lumière~~. Il se penche au-dessus de la femme endormie, ~~délicatement éclairée par le rayon lumineux~~. Celle-ci soupire, se retourne brusquement, mais ne se réveille pas. L'homme l'observe un long moment, se redresse lentement. Son regard balaie la pièce comme s'il cherchait à amasser des souvenirs de ce lieu.

Des objets traînent ici et là. Près d'une chaise, une paire de chaussures de femme, l'une renversée, l'autre pas. Un sac ~~de femme~~ jeté à terre a laissé échapper son contenu. L'homme ramasse un poudrier, l'ouvre. Son visage se reflète dans le petit miroir : c'est Paul, la quarantaine, le cheveu rebelle. Sur sa bouche gaie, presque enfantine, est accroché un sourire désabusé. Il laisse le poudrier, se plonge avec tendresse dans la douceur de la soie d'un chemisier négligemment abandonné sur le canapé. Il écarte le rideau de la fenêtre. La rue est déserte. Pour l'heure tout est encore imprégné du blême de la nuit. Il ramasse par terre un tube de rouge à lèvres. Le tube est orné **d'un monogramme :" N "** Il le met dans sa poche. Il se saisit d'un sac de voyage posé sur une chaise .Un dernier regard à la pièce et il sort.

INT. GRAND ESCALIER IMMEUBLE DE PAUL. AUBE.

Paul descend vivement les marches son sac de voyage à la main, s'arrête entre deux étages comme frappé par un regret. Il lève la tête vers la porte de l'appartement qu'il vient de quitter. Un instant d'hésitation, puis, il se penche dans le vide de l'escalier. Tout en bas de la spirale, le damier noir et blanc du carrelage du rez-de-chaussée. ~~Paul laisse~~ tomber son sac qui s'écrase au sol avec un bruit mat
La concierge surgit effrayée. Elle à l'air de sortir d'un tableau de Wermeer et tient sous son bras une oie à moitié plumée dont la tête pend. Elle aperçoit Paul qui descend les marches quatre à quatre jusqu'à sa loge.

LA CONCIERGE criant à Paul

Qu'est-ce que c'est que ce chambard ? Vous jouez à quoi monsieur Lamarck ?

Il ramasse son sac comme si de rien n'était, pose sa main un instant sur la boule de cuivre rutilante de la rampe d'escalier.

PAUL

N'écoutez pas les cuivres qu'est-ce qu'ils connaissent de la vie.

Paul souffle légèrement sur un duvet de l'oie de la concierge, qui volette devant ses yeux. Il quitte l'immeuble sous un regard pour la concierge éberluée.

Annexe n°6

Citerne

(document final donnée a l'équipe)
19/04/08

- synopsis
- scénario
- note d'intention

SYNOPSIS

HENRI vit seul dans un minuscule appartemment sans âme, loin de sa femme et sa fille. Récemment, il a décidé de battre le record de la plus rapide absorption d'un litre d'eau.

Ce n'est pas un exploit à sa portée, mais il s'entête. Jusqu'aux limites de son propre corps, limites qui lui dévoilent sa vraie histoire, celle du sentiment d'abandon et d'un épanouissement personnel inaccessible.

1- APPARTEMENT D'HENRI – INT. JOUR (L'HUISSIERE)

Le cadran d'un chronomètre, tenu par une main crispée : 00'00".

Au fond de la pièce, une silhouette avachie, celle d'UN HOMME recroquevillé sur un tabouret. Le siège semble disparaître sous la corpulence du corps, qui se soulève en respirations régulières. Un corps concentré, tendu vers l'avant.

VOIX FEMININE

3, 2, 1, top !

L'HOMME s'empare à pleines mains d'une bouteille d'eau, la lève à la verticale, dans l'alignement parfait de sa gorge. Il commence à boire. Il absorbe l'eau à toute vitesse.

Sur l'écran du chronomètre, les chiffres défilent, et gorgées après gorgées, la bouteille est entièrement vidée. Top. 17'15".

L'HUISSIERE, tailleur stricte et cheveux tirés, contrôle le chrono et replace ses lunettes du bout d'un doigt.

L'HUISSIERE

Monsieur Térillain
J'ai le regret de vous annoncer
que le record actuel
du litre d'eau absorbé le plus rapidement,
reste en place.

Sur son tabouret, l'HOMME (HENRI), reprend son souffle. Il a entendu, mais ne réagit pas.

Timidement, L'HUSSIERE se penche vers lui, le rassure d'une voix douce :

Depuis combien de temps vous vous entraînez ?
Peut-être que vous stagnez
il y a toujours un moment ou l'on stagne
c'est une phase normale

Elle trace dans l'air avec son bras, une sorte de courbe de progression

On progresse, on progresse, on progresse,
mais toujours, à partir d'un moment t,
tout s'arrête. On… stagne.

Soudain animée, elle arpente la minuscule pièce, sans décoration et sans âme, se parlant comme à elle-même, tapotant son stylo nerveusement sur un cahier.

Et on se dit qu'on va laisser tomber
Peut-être que finalement,
On est pas fait pour ça,
Peut-être que finalement,
être n°1, ça n'est pas tellement important…

Elle se retourne vers HENRI, enflammée :

Et pourtant, ça l'est !
C'est primordial. Au moins comme objectif.
C'est ce qui vous différencie
Ce qui vous fait dépasser les autres,
Ce qui vous rend meilleur…

(méprisante)

…meilleur que la masse endormie
dans son bonheur illusoire.

Elle relève la tête, repart vers un autre coin de la pièce, plus calme.

Vous savez, moi aussi j'ai voulu battre un record,
C'est comme ça que j'ai découvert
le service des homologations d'ailleurs… à l'époque…

Elle saisit un petit bibelot sans valeur, posé sur le coin de la télévision,

Tiens c'est joli ça.
C'est une idée de votre femme ?
Pardon… vous… vous vivez seul ?

Elle est confuse, tente de se rattraper :

Tenez, j'ai ça pour vous.

Elle tend à HENRI une cassette vidéo, redevient "professionnelle".

C'est le tenant du record. 04'88''
Yamamoto Tamanoshima.
Un japonais.
Technique irréprochable ! Un vrai athlète.
Observez bien.
(rêveuse)
Quatre secondes et quatre vingt huit centièmes…

Elle commence à compter tout haut…

Un, deux, trois, quatre…

…puis tape des mains.

Un coup sec et sonore.

Hop. Terminé.

Elle attend une réaction de la part d'HENRI, toujours impassible.

Le téléphone sonne. Driiiiiiiing. Driiiiiiiiing.

L'HUISSIERE

Vous… ne… ?

Driiiiiiiing. Silence.

Driiiiiiiing. Gêne.

Driiiiiiiing. Le répondeur décroche

VOIX FEMININE (REPONDEUR)

Bonjour, vous êtes bien sur la messagerie vocale de…

VOIX D'HENRI (REPONDEUR)

…Henri Térillain

VOIX FEMININE (REPONDEUR)

Veuillez laisser un message

Puis on entend la petite voix d'une enfant.

VOIX D'ENFANT

Allô papa, c'est Lisa, comment ça va ?

HENRI, avec la lenteur d'un cosmonaute, tend le bras vers l'appareil, soulève légèrement le combiné…

Je t'appelle pour sav…

…et le repose sèchement. Cela coupe aussitôt le message.

Silence.

De nouveau, une gêne s'installe. Avec un geste complice, l'huissière lance :

L'HUISSIERE

Continuez. Je suis certaine que…

Elle croise le regard impavide d'HENRI.

Enfin…. Je… je vous laisse.

Elle quitte la pièce. Après un temps, HENRI relève enfin la tête. Il saisit une autre bouteille sur la table, dévisse le bouchon, la retourne. L'eau s'écoule entre ses doigts qu'il agite lentement. HENRI admire ce spectacle insaisissable.

La moquette peu à peu s'imbibe.

2- APPARTEMENT D'HENRI – INT. NUIT (LA K7 VIDEO)

00:04:88 ! C'est écrit en gros sur l'écran de la télévision. HENRI tend la télécommande avec nonchalance pour rembobiner l'extrait. Yamamoto Tamanoshima exécute son record, écrasant la bouteille sous ses doigts. Il semble n'y avoir aucun obstacle à la circulation de l'eau dans son corps. Assis sur le bord du lit, HENRI observe, impassible, et rembobine encore, comme hypnotisé.

3- APPARTEMENT – INT. JOUR (FEUILLE DE RECORD)

Une feuille de papier qu'HENRI punaise au mur. En très gros et en rouge, il y a écrit : 04'88". La radio débite des informations : l'avancée d'une négociation en vue d'une libération d'otages. HENRI ajoute son propre record en bas de la feuille : 17'15". Sur la table, des restes de petits déjeuners, du pain, une pomme… HENRI coupe la radio.

4- APPARTEMENT – INT. JOUR (ABDOMINAUX)

HENRI est allongé sur le sol, habillé simplement d'un caleçon à rayures grises. Il fait des abdominaux. Après un aller retour, il semble déjà avoir une grande difficulté à réitérer l'exploit. Son visage se crispe, sa respiration est extrêmement bruyante. Son dos reste irrémédiablement cloué au sol.

Telle une baleine échouée sur la moquette, au milieu de la pièce sans meuble, HENRI ne parvient à soulever son propre poids. Il est ridicule et pathétique.

5- APPARTEMENT – INT. JOUR (A GENOUX)

Debout, HENRI arpente la pièce, tournant autour de la table basse sur laquelle trône une bouteille d'eau, extraite d'un pack en contenant onze autres similaires. D'abord, il marche sans la regarder, simule une sorte de décontraction. Peu à peu, son déplacement circulaire se resserre autour de l'objet, qu'il défie par quelques regards furtifs. Soudain, comme s'il fallait que ce soit maintenant et pas une seconde plus tard, il se jette à genoux par terre devant la table, et commence à engloutir la bouteille.

6- APPARTEMENT – INT. JOUR (PROGRESSION)

Assis sur le rebord du lit, devant sa table basse, HENRI se saisit d'une bouteille d'eau dans le pack. Il la tourne, la retourne, l'observe attentivement, la pose devant lui. Il porte sur l'objet une attention démesurée, ne cesse de la replacer nerveusement au centre parfait de la table.

Il exécute à plusieurs reprises, au ralenti, un mouvement pour l'attraper. Une fois satisfait, il essaie ensuite en vitesse normale, mais la heurte du bout des doigts. La bouteille vacille et manque de tomber.

Un peu plus tard, HENRI déballe un chronomètre tout neuf de son emballage. Il glisse celui-ci au creux de sa main droite, qu'il pose sur la bouteille. Il teste la possibilité de démarrer et stopper l'appareil tout en maintenant la bouteille. Bip, bip, bip, bip. Ça fonctionne. Il remet à zéro. Il ferme les yeux, respire fort, se concentre.

Soudain, il appuie sur "start" et lève la bouteille à sa bouche. Les bruits de sa bouche engloutissant le liquide emplissent la pièce. Le niveau de l'eau descend peu à peu. Le visage d'HENRI est sans expression, hypnotique. Glou, glou, glou… sa gorge s'emplit se désemplit à un rythme d'enfer.

Le téléphone retentit. Dring. Dring.

HENRI tente de ne pas y prêter attention. Pourtant, sa progression ralentit. Il jette bientôt un œil vers l'objet, tout en continuant l'aspiration.

Dring… Dring… il perd sa concentration. De l'eau s'échappe et coule le long de sa joue. Le répondeur décroche.

Il repose la bouteille, dépité.

VOIX FEMININE (REPONDEUR)

Bonjour, vous êtes bien sur la messagerie vocale de…

VOIX D'HENRI (REPONDEUR)

…Henri Térillain

VOIX FEMININE (REPONDEUR)

Veuillez laisser un message

Il tend le bras sous l'oreiller. Toujours la même lenteur de cosmonaute dans le geste. Il attrape un étui de boules quiès, se les enfonce dans les oreilles.

Coupé du reste de la pièce, il arrache la protection plastique pour extraire une nouvelle bouteille, la même voix d'enfant retentit sur le répondeur :

VOIX ENFANTINE

Papa, c'est encore Lisa.
C'est que normalement je devais venir ce week-end,
Et vu que t'es pas venue me chercher…

HENRI positionne une nouvelle bouteille devant lui, dévisse soigneusement le bouchon. Sa respiration est encore plus ample. Quelques gouttes de sueur perlent à la surface de son front.

Je me demandais…
Enfin Maman a dit qu'il fallait que j'appelle.
Tu peux me rappeler ?

HENRI saisit la bouteille fermement, et commence à l'engloutir. Il ferme les yeux pour mieux se concentrer.

Aujourd'hui, j'ai eu sport, alors je suis un peu fatiguée
Et j'ai encore des devoirs à faire.
C'est… des exos de Maths,
Et j'ai une poésie pour Lundi.
Bon… je dois aller manger maintenant.
Je raccroche.

Pendant ce temps-là, un litre d'eau s'est écoulé dans le corps d'HENRI, qui rouvre les yeux, pour contrôler son chronomètre.

Il se lève et se dirige vers la feuille punaisée au mur, sur laquelle il note : 16'54". C'est à peine mieux que le premier temps. Pas de réaction particulière sur le visage d'HENRI… qui soudain est secoué par une sorte de spasme.

Il crache un peu d'eau - s'appuie contre le mur - se tient la poitrine de la main gauche. Un second spasme, plus puissant, le fait courir malhabilement hors de la pièce.

Venant des toilettes, on entend des vomissements difficiles. Quelques crachats.

HENRI revient en titubant. Il s'assoit sur le bord du lit, essuie du revers de la main son front trempé de sueur. Sa respiration se ralentit peu à peu.

Il semble un moment abattu, se calme. Et soudain, d'un coup, il plonge sa main dans le pack de bouteilles, et en retire une nouvelle. Regardant droit devant lui, il la dévisse sans perdre une seconde, remet son chronomètre à zéro, et commence à la boire.

Entre ses gros doigts, on entrevoit les chiffres qui défilent.

La progression est difficile. Le niveau de l'eau descend lentement. Les bruits de gorges d'HENRI racontent sa difficulté à absorber. Ses yeux se plissent, puis se ferment. Le poids de la difficulté. Une grimace d'œil.

7- APPARTEMENT – INT. JOUR (COMA HYDRAULIQUE)

En face, dans la cuisine, L'HUISSIERE !

Elle a les yeux rivés sur chrono. Surexcitée, elle jette des coups d'œil furtifs vers HENRI, tout en surveillant les chiffres qui s'égrainent…

L'HUISSIERE (hurlant)

4 secondes et 80 centièmes…

4 secondes et 81 centièmes…

82, 83, 84, 85, 86…

4 secondes et 87 centièmes !

Record battu !

Dans un geste de joie, elle fait tomber le bibelot qui trônait sur la télévision.

(très vulgaire, très "coach")

Alors, c'est qui les meilleurs ?

C'est nous !

(se ravise un peu, redevient douce)

On s'ra toujours les meilleurs

Henri !

Elle s'approche à quelques centimètres du visage d'HENRI

Handsome boy…

I…

love…

Elle est derrière lui, à son oreille. Sa main glisse sur les épaules d'HENRI.

… YOU !

Elle lui mord l'oreille, séductrice.

Le temps d'un éclair, et elle est sous ses genoux, lui assis sur elle. Ils sont assis dans un énorme fauteuil bleu confortable. Jonchant le sol, des bouteilles vides écrasées. Longtemps, elle lui caresse les cheveux, les tempes, en silence. Peu à peu, elle devient maternelle…

L'HUISSIERE

I love you mon… mon gros bébé
Il a tout bu mon gros bébé
Il avait tellement soif
Tellement soif

Elle commence à lui tapoter dans le dos comme pour déclencher le rot d'un nourrisson. Devant eux, une immense baignoire est apparue. Elle lui passe la main sur le front et ramène ses cheveux en arrière, lui soutenant la tête, comme pour quelqu'un qui va vomir.

Et en effet, venu des tréfonds du corps d'HENRI, un flot jaillit de sa bouche, un jet d'eau continu qui s'explose avec fracas sur le fond en fonte de la baignoire vide… qui commence à se remplir…

Et toujours maternelle dans la voix, mais très sensuelle dans sa façon d'embrasser le front et les tempes d'HENRI, L'HUISSIERE poursuit :

Oh c'est bien ça…
C'est très bien…

Et la baignoire se remplit peu à peu, avec un bruit de cascade

Il avait tellement soif mon grand bébé,
Tellement soif,
Qu'il en est tout rempli du malheur du monde

Un torrent continue de s'écouler par la bouche d'HENRI.

L'HUISSIERE enjambe la baignoire, écrase ses talons dans les dix centimètres d'eau, regarde HENRI dans les yeux. Le jet d'eau lui asperge le visage.

Elle s'agenouille. Le niveau de l'eau monte.

Son visage vient s'opposer au jet d'eau, et sa bouche. Elle ne peut tout avaler car le débit est trop important. Cependant, elle l'accepte. Elle s'y soumet, généreuse.

C'est leurs deux bouches reliées par un trait d'eau continu. Il n'y a presque plus un bruit, c'est paisible. Ils se regardent.

La force du jaillissement diminue un peu. L'huissière est épuisée et reconnaissante. Henri est épuisé et reconnaissant.

Le torrent n'est plus qu'un filet d'eau, qui vient s'écraser entre les deux genoux de l'huissière… où la lumière vacille et s'éteint, en même temps que l'eau cesse de jaillir.

Il fait noir. A peine quelques brillances à la surface de l'eau. Revient la respiration d'HENRI. Peu à peu, à l'endroit exact de l'impact du jet à la surface de l'eau, apparaît en reflet, le visage de LISA, qui répète comme un robot, d'une voix lointaine :

LISA

Papa, papa, papa, papa, papa, papa, papa, papa

Et HENRI qui ne peut rien faire d'autre qu'attendre que reprendre son souffle, statufié. Pas même fuir, ni tendre la main.

(de plus en plus "incarnée")

Papa, papa, papa, papa

8- APPARTEMENT – INT. SOIR (LE REVEIL)

LISA (OFF) (elle crie)

Papa, papa, papa

Une bouteille d'eau renversée, qui lentement se déverse sur la moquette. La main d'HENRI posée sur le sol. Au creux le chronomètre, et les chiffres qui défilent : 00h50m15, 16, 17, 18, 19, 20, etc…

LISA

Papa, papa

La petite est a genoux et hurle au dessus de son père, allongé par terre comme une baleine échouée. Elle a jeté son cartable sur le sol. Elle le secoue pour qu'il se réveille.

HENRI crache un peu d'eau et ouvre les yeux.

9- APPARTEMENT – INT. SOIR (LA RECITATION)

Un peu plus tard. Il fait très sombre dans l'appartement.

HENRI est assis sur le lit, légèrement convalescent.

LISA s'approche, fouille dans son sac, lui tend un prince choco :

LISA

Tiens, t'en veux un ?

HENRI accepte avec étonnement. Au pied du lit, près de la table, le pack de bouteille au plastique éventré. HENRI y jette un oeil, tout en croquant le gâteau.

La petite, démunie face à son père amorphe, se place à quelques mètres.

LISA

Bon…
je vais te réciter ma poésie, d'accord ?

Elle tend le livre. Encore abasourdi, il le prend machinalement.

Elle allume une lampe de chevet, et se lance, studieuse :

LISA

Il pleure dans mon cœur. Paul Verlaine.

(change de ton, prend comme un élan)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Elle récite mécaniquement, visiblement sans comprendre ce qu'elle dit…

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !

Elle butte sur certains mots, oublient la fin des vers.

Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Silence. Elle se tord. Elle a oublié.

Et il finit par l'aider.

Il lance le début du vers :

HENRI

Il pleure… Il pleure sans…

Une étincelle… et la petite machine à réciter se relance…

LISA

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! …

…mais de nouveau s'arrête. Silence. HENRI regarde le livre, et souffle :

HENRI

Nulle trahison?...

Elle reprend :

LISA

Ce deuil est sans raison.

Silence. Le silence dure. HENRI finit par le remarquer…

Et tout à coup, il semble enfin voir sa fille. Il saisit le livre de récitation, se met à réciter la dernière strophe, comprenant peu à peu l'ironie tragique de la situation.

HENRI (moitié sérieux, moitié ironique)

Ce deuil est sans raison…
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !

Le poème est terminé. Leurs muscles à eux deux se relâchent. LISA semble un peu triste. Elle aurait aimé faire mieux. Il la contemple longtemps, puis, timidement, lance :

Qu'est-ce que t'en penses, toi ?

Elle croit qu'il parle de la récitation, fait la moue…

LISA

Bin… c'est pas encore terrible…

Le visage d'HENRI se réveille, il réagit de suite, presque vivement :

HENRI (encourageant)

Non, non…
(bafouillant)
Ça… c'était… c'était très bien.

Ça lui coûte un peu, mais il associe le geste à la parole. Il tend la main, lui indique le rebord du lit.

LISA, d'un pas timide, rejoint HENRI.

HENRI (pensif)

T'en fais pas, va

Il souffle, la regarde, et regarde droit devant lui.

NOTE D'INTENTION

CITERNE dépeint l'entêtement d'un homme à réaliser un exploit absurde, et ce que cet acte sourd et borné révèle de son incapacité d'être au monde.

Henri a des aspirations qu'il ne peut assumer car il est un homme normal, soumis au poids de son corps, assujetti à ses limites d'homme, limites dont il a perdu la conscience, étant seul depuis trop longtemps.

Lui qui a tout abandonné (où l'inverse), rêve de laisser une trace, de devenir enfin quelqu'un pour quelqu'un d'autre. Ambition bien narcissique qui lui permettrait de vaincre la mort, ce ver dans le fruit. Ce soi-disant fruit qu'est la vie humaine, pense t-il.

Mais son impuissance le ramène à sa sordide condition d'humain, pour qui la nature astucieuse n'a créé qu'un seul bonheur accessible : celui d'avoir des enfants. Bonheur en apparence sincère. Placebo contre la peur de mourir, pense t-il.